Ochiul fotografului

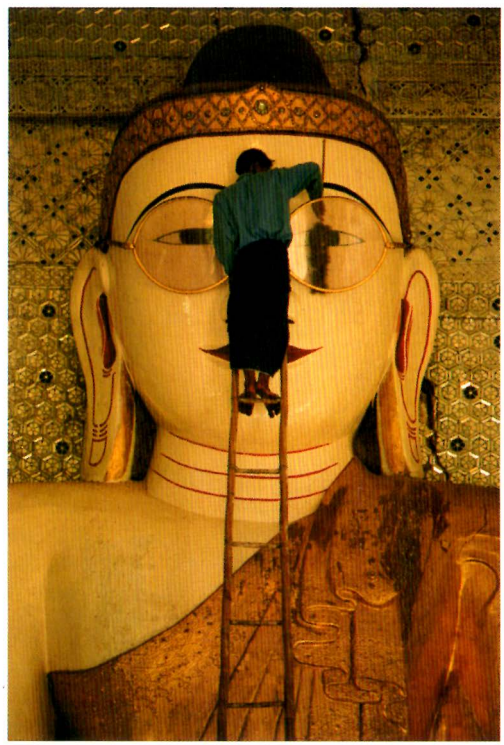
MICHAEL FREEMAN

COMPOZIŢIE ŞI DESIGN
PENTRU CELE MAI BUNE FOTOGRAFII

- Prima carte dedicată compoziţiei şi designului în fotografia digitală
- Explorează abordările tradiţionale, dar prezintă şi tehnici digitale moderne, precum stitching şi HDRI
- Oferă sugestii foarte utile pentru a profita la maximum de situaţii şi locaţii
- Conţine imagini şi scheme edificatoare pentru a înţelege de ce o fotografie este reuşită şi alta nu

MICHAEL FREEMAN

OCHIUL FOTOGRAFULUI



MICHAEL FREEMAN

OCHIUL FOTOGRAFULUI

Compoziție și design pentru cele mai bune fotografii

The Photographer's Eye
Composition and Design for Better Digital Photos
Michael Freeman

Copyright © 2007 The Ilex Press. Toate drepturile rezervate

Conceput și produs de:
The Ilex Press, Lewes, England

Redactor: Alastair Campbell
Director creație: Peter Bridgewater
Director editorial: Tom Mugridge
Editor: Adam Juniper
Director artistic: Julie Weir
Designer: Simon Goggin

Nici o parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă în orice formă sau prin orice mijloace, electronic, mecanic, de fotocopiere, prin înregistrare sau altfel, fără consimțământul anterior al editorului.

LITERA

O. P. 53; C. P. 212, sector 4, București, România
tel.: 021 319 63 90; 031 425 16 19; 0752 548 372
e-mail: comenzi@litera.ro

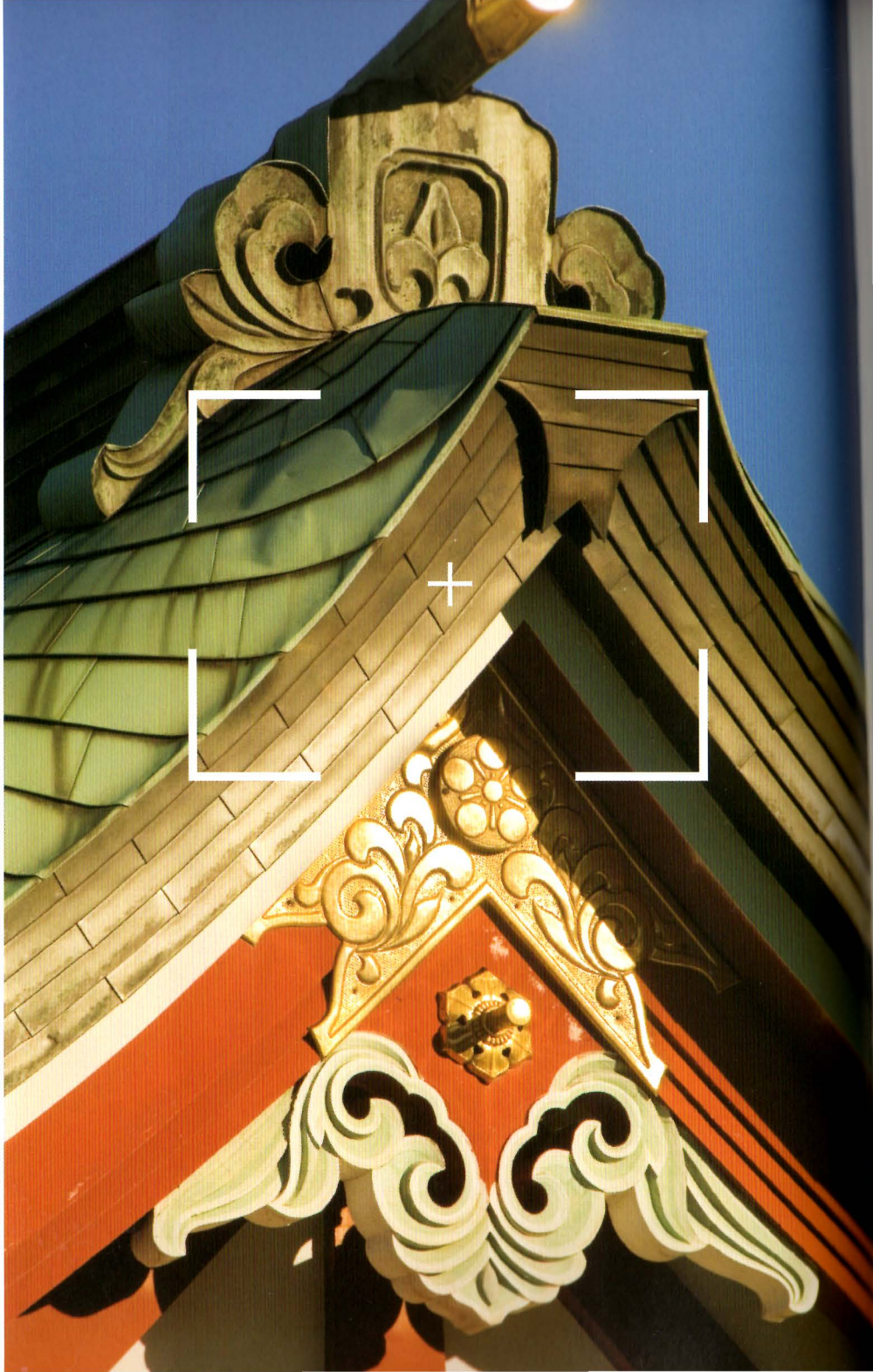
Ne puteți vizita pe
www.litera.ro

Ochiul fotografului
Compoziție și design pentru cele mai bune fotografii
Michael Freeman

Copyright © 2011 Litera
pentru versiunea în limba română
Toate drepturile rezervate

Traducere: Ioana Pricop
Editor: Vidrașcu și fiii
Redactor: Mona Apa
Corector: Cristiana Miu
Copertă: Vladimir Zmeev
Tehnoredactare și prepress: Teodor-Alexandru Pricop

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
FREEMAN, MICHAEL
Ochiul fotografului / Michael Freeman ;
trad.: Ioana Pricop. - București : Litera Internațional, 2011
Index
ISBN 978-606-600-344-5



6 Introducere

8 **CAPITOLUL 1: CADRUL IMAGINII**
10 Dinamica
12 Forma
18 Stitchingul și extinderea
20 Decuparea
22 Umplerea cadrului
24 Amplasarea
26 Diviziunea cadrului
28 Orizontul
30 Cadrul în cadru

32 **CAPITOLUL 2: PRINCIPII DE DESIGN**
34 Contrastul
38 Percepția gestaltistă
40 Echilibrul
44 Tensiunea dinamică
46 Silueta și fundalul
48 Pătmul
50 Modelul, textura, mulțimea
52 Perspectiva și adâncimea
58 Greutatea vizuală
60 Privitul și interesul
62 Conținutul slab și conținutul puternic

64 **CAPITOLUL 3: ELEMENTE GRAFICE ȘI FOTOGRAFICE**
66 Punctul unic
70 Mai multe puncte
72 Liniile orizontale
74 Liniile verticale
76 Diagonalele
80 Curbele
82 Linia privirii
84 Triunghiurile
88 Cercurile și dreptunghiurile
90 Vectorii
92 Focalizarea
96 Mișcarea
98 Momentul

108 **CAPITOLUL 4: COMPUNEREA CU LUMINĂ ȘI CULOARE**
110 Clarobscurul și cheia
114 Culoarea în compoziție
118 Relațiile dintre culori
122 Culorile estompate
126 Alb-negru

128 **CAPITOLUL 5: INTENȚIA**
130 Convențional sau provocator
134 Reacție sau planificare
136 Documentar sau expresiv
138 Simplu sau complex
140 Evident sau ambiguu
144 Amânarea
146 Stilul și moda

150 **CAPITOLUL 6: PROCESUL**
152 Căutarea ordinii
156 La vânătoare
160 Studiu de caz: călugăr japonez
162 Repertoriul
164 Reacția
166 Anticiparea
168 Explorarea
172 Revenirea
174 Construcția
178 Juxtapunerea
180 Fotografii alăturate
184 Postproducția
186 Sintaxa

188 Index
192 Mulțumiri și bibliografie selectivă

INTRODUCERE

„ ...cum se construiește o fotografie și în ce constă aceasta, cum se armonizează formele, cum sunt umplute spațiile, cum totul are o unitate anume."

PAUL STRAND

Comentariile filosofice, lirice, uneori obscure despre cum se fac fotografiile și despre sensul lor sunt profunde și, de obicei, aparțin profanilor. Ceea ce nu înseamnă că perspectiva amatorului ar fi greșită; acest gen de obiectivitate poate aduce observații noi și valoroase. Roland Barthes considera chiar nepriceperea sa cu privire la procesele implicate în fotografie („N-aș putea să mă alătur celor care... privesc fotografia-prin-ochii-fotografului") ca pe un avantaj în cercetarea subiectului („M-am decis să încep studiul cu doar câteva fotografii, cele de care eram sigur că există pentru mine. Fără nici o legătură cu un corpus...").

Totuși, lucrarea de față își propune să fie diferită, având scopul de a explora procesul fotografierii. I-aș spune o privire din interior, deși sintagma lasă impresia de orgoliu, întrucât mă bazez pe experiența fotografilor la momentul fotografierii, incluzându-mă aici și pe mine. În realizarea unei expuneri se petrec multe lucruri ce vor fi trecute cu vederea de cineva care va vedea rezultatul mai târziu. Asta n-o să-i împiedice pe istoricii și pe criticii de artă să-și formuleze propriile interpretări, care pot fi foarte interesante, dar posibil fără nici o legătură cu împrejurările și intențiile fotografului. Voi încerca să arăt cum își compun fotografii imaginile, în funcție de intențiile, de inspirația și de aptitudinile lor, precum și modul în care abilitățile de organizare a unei imagini prin vizor pot fi îmbunătățite și împărtășite altora.

Deciziile importante din fotografie, digitală sau de alt fel, țin de imagine în sine: motivul realizării ei și felul în care arată. Tehnologia este vitală, dar nu poate face mai mult decât să ajute la transpunerea în realitate a ideilor și percepției. Fotografii au avut întotdeauna o relație complexă și capricioasă cu echipamentul lor. Pe de-o parte există fascinația față de dispozitivele noi, față de jucăriile sofisticate care-ți iau ochii. Pe de altă parte există, cel puțin la cei suficient de încrezători în sine, convingerea că talentul lor înnăscut depășește simplele mecanisme ale aparatului foto. Avem nevoie de echipament, dar îl utilizăm cu prudență, ba uneori chiar îl respingem.

Unul dintre lucrurile absolut necesare pentru o fotografie de succes este un echilibru adecvat al acestui conflict. Chiar și așa, tentativele editoriale de abordare a compoziției în fotografie au fost relativ reduse în comparație cu cele care tratează aspectele tehnice. Subiectul este bogat și incitant, prea adesea trivializat, dacă nu chiar ignorat de-a dreptul. Majoritatea celor care folosesc un aparat foto pentru prima dată încearcă să stăpânească funcțiile, dar ignoră ideile. Ei fotografiază intuitiv, apreciind sau nu ceea ce văd, fără să reflecteze asupra motivelor, și încadrând perspectiva în același fel. Dacă îți iese bine, înseamnă că ești un fotograf înnăscut. Însă a ști de la bun început de ce anumite compoziții sau combinații de culori par să meargă mai bine decât altele constituie un avantaj pentru orice fotograf.

Un motiv important pentru care fotografia intuitivă, în comparație cu cea studiată, este atât de răspândită constă în faptul că fotografierea este un proces foarte facil și direct. Indiferent de gradul de planificare implicat într-o fotografie, pe o scală de la zero la considerabil, imaginea este creată într-o clipă, la simpla apăsare a declanșatorului. Asta înseamnă că o fotografie poate fi realizată la întâmplare, după cum se și întâmplă adeseori. Johannes Itten, marele profesor al Școlii Bauhaus din Germania anilor 1920, le-a spus studenților, vorbind despre culoare în artă: „Dacă voi, fără să știți, puteți crea opere de artă în culori, atunci necunoașterea este calea voastră. Dar dacă nu puteți crea capodopere de culoare din ignoranța voastră, atunci trebuie să căutați cunoașterea." Acest lucru este general valabil în ceea ce privește arta, inclusiv fotografia. Când fotografiați, vă puteți baza pe aptitudinile naturale sau pe o bună cunoaștere a principiilor de design. În alte arte grafice, designul este studiat ca materie de bază. În fotografie a primit mai puțină atenție decât cea cuvenită, iar eu voi încerca aici să îndrept acest neajuns.

Un element relativ nou îl reprezintă trecerea rapidă de la fotografia pe film la cea digitală, ceea ce, din punctul meu de vedere, are potențial de revitalizare a designului. Întrucât o mare parte a etapelor desfășurate între fotografiere și imprimare se realizează acum pe computer, de către fotograf, mulți dintre noi acordă mai mult timp studierii și modificării imaginilor. Acest fapt încurajează mai mult studiul, analiza imaginilor și a calităților lor. Ba mai mult, postproducția digitală, cu numeroasele sale ajustări ale luminozității, ale contrastului și ale culorii, redă fotografilor controlul asupra imaginii finale, care era inerent în fotografia pe film alb-negru, dar foarte dificil în cazul filmului color. Acest control extins influențează inevitabil compoziția, iar simplul fapt de a schimba atât de multe în etapa de postproducție sporește nevoia de a aborda cu mai mare atenție imaginea și posibilitățile sale.

CAPITOLUL 1
CADRUL IMAGINII

Fotografiile sunt create într-un context spațial, care este asigurat de cadrul vizorului. Acesta poate rămâne neschimbat până la imaginea finală, indiferent dacă este tipărită sau digitală, sau poate fi tăiat ori mărit. Marginile imaginii, care este aproape mereu dreptunghiulară, exercită o puternică influență asupra conținutului care se regăsește între ele.

Trebuie, totuși, făcută distincția între compunerea fotografiilor în cadrul în care urmează să rămână și planificarea cu scopul de a decupa sau de a mări cadrul. În momentul fotografierii, cele mai multe imagini pe film de 35 mm vizau compoziția finală, ceea ce, în timp, a dus la o modă a dezvăluirii marginilor filmului în imaginea imprimată, ca o modalitate de a spune „fără modificări" după apăsarea declanșatorului. Filmul în format pătrat, așa cum vom vedea la pag. 13–17, este mai puțin adaptabil compoziției confortabile și, adesea, este decupat ulterior. Filmul de format mare, ca, de pildă, 4x5 și 8x10, este suficient de întins pentru a permite decuparea fără a pierde prea mult din rezoluția imaginii finale, și adesea este tăiat, îndeosebi în fotografia comercială. La acest aspect, fotografia digitală contribuie prin utilizarea pe scară largă a *stitching*-ului pentru panorame și pentru imagini supradimensionate (vezi pag. 18–19).

În tehnica tradițională, aceea de a fotografia compoziția în formă finală, cadrul joacă un rol dinamic, mai important chiar ca în pictură, după părerea unora. Motivul ar fi acela că, în timp ce un tablou este creat de la zero, prin intermediul percepției și al imaginației, procesul fotografierii este unul de selecție a scenelor și a evenimentelor reale. Fotografii potențiale apar în cadru de fiecare dată când fotograful ia camera și privește prin obiectiv. Într-adevăr, în fotografia foarte activă și rapidă, cum este cea de stradă, cadrul este scena pe care se desfășoară acțiunea. Urmărind în mișcare o scenă, cu camera la ochi, marginile cadrului dobândesc o importanță considerabilă atunci când obiectele intră în cadru și interacționează imediat cu ele. Ultimul capitol al cărții, „Procesul", abordează gestionarea acestei interacțiuni în permanentă schimbare dintre perspectivă și marginile cadrului. Procesul este complex, chiar și la o abordare intuitivă. Dacă subiectul este static, ca de pildă un peisaj, aveți suficient timp la dispoziție pentru a studia și a evalua cadrul. În cazul subiectelor active nu există timp de pierdut. Deciziile cu privire la compoziție, oricare ar fi acestea, trebuie luate adesea chiar înainte de a vă da seama că aveți de luat o astfel de decizie.

Ușurința utilizării cadrului depinde de cunoașterea principiilor de design și de experiență. Cele două se îmbină pentru a forma o viziune a fotografului, un soi de perspectivă în cadru, care evaluează scene din viața reală imagini potențiale. Factorii care contribuie la această perspectivă constituie subiectul primei secțiuni a cărții.

DINAMICA

Cadrul fotografiei reprezintă decorul în care este plasată imaginea. În fotografie, formatul acestui cadru este stabilit la momentul fotografierii, deși ulterior se poate modifica. Totuși, indiferent de modificările ulterioare pe care le puteți face (vezi pag. 58–61), nu subestimați influența vizorului asupra compoziției. Majoritatea aparatelor de fotografiat oferă o perspectivă asupra lumii sub forma unui dreptunghi luminos înconjurat de întuneric, iar prezența cadrului este, de obicei, resimțită cu intensitate. Deși, în baza experienței, puteți ignora dimensiunile cadrului vizorului, putând astfel să fotografiați în format diferit, intuiția se va împotrivi, încurajându-vă să creați un design mulțumitor la momentul fotografierii.

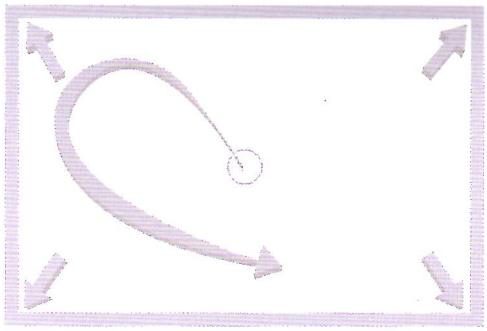
Cea mai comună zonă a fotografiei este cea reprezentată sus, și anume un cadru orizontal cu proporția de 3:2. Din punct de vedere profesional, acesta este cel mai utilizat format, iar poziționarea aparatului pe orizontală constituie cea mai ușoară metodă. Cadrul gol are anumite influențe dinamice, așa cum reiese din schemă, deși acestea au tendința de a se face resimțite doar în imaginile foarte minimaliste sau în cele cu tonuri delicate. De cele mai multe ori, dinamica liniilor, a formelor și a culorilor din fotografie preia total controlul.

În funcție de subiect și de prelucrarea aleasă de fotograf, marginile cadrului pot avea o influență puternică sau redusă asupra imaginii. În exemplele de aici, marginile orizontale și cele verticale, precum și colțurile, contribuie din plin la designul fotografiei. Ele au fost utilizate ca puncte de referință pentru diagonalele din fotografie, iar unghiurile create sunt elemente importante.

Fotografiile prezentate aici demonstrează cum cadrul poate interacționa intens cu liniile imaginii, dar și că acest lucru depinde de intenția fotografului. Dacă doriți să fotografiați mai liber, bazându-vă pe improvizație, cadrul nu este atât de important. Comparați imaginile structurale din aceste două pagini cu fotografia având o compoziție mai puțin formală, realizată pe o stradă din Calcutta (pag. 165).

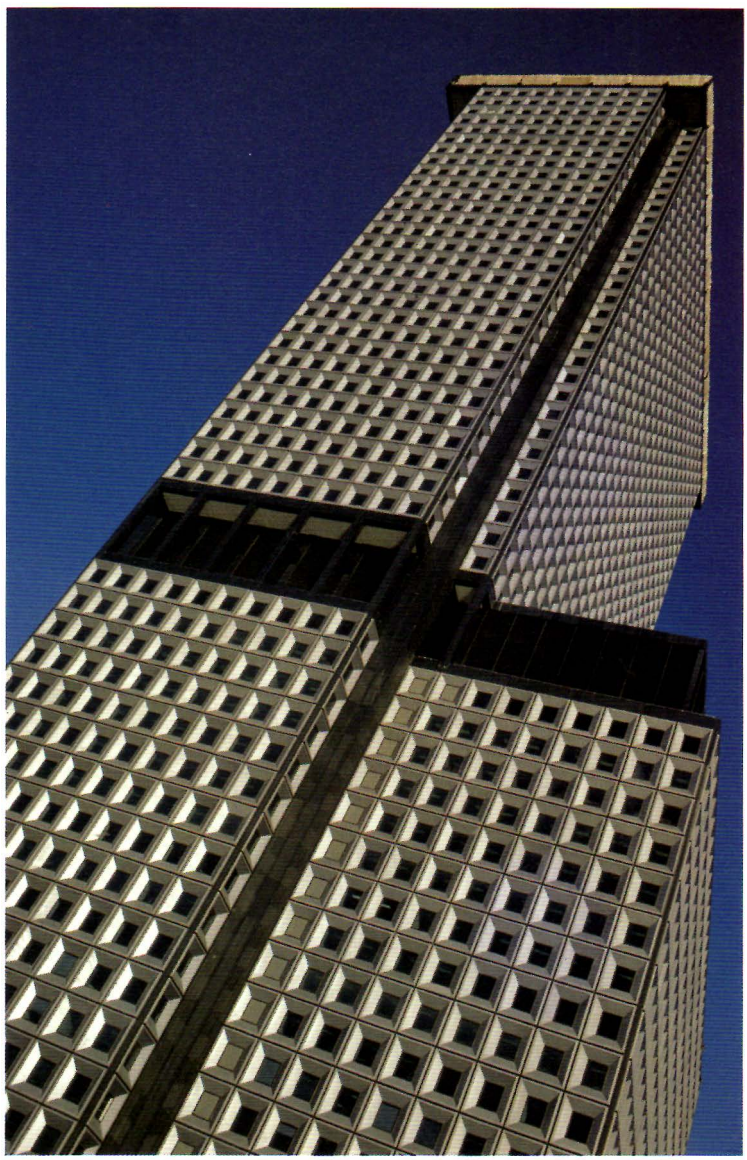
➤ CADRUL GOL

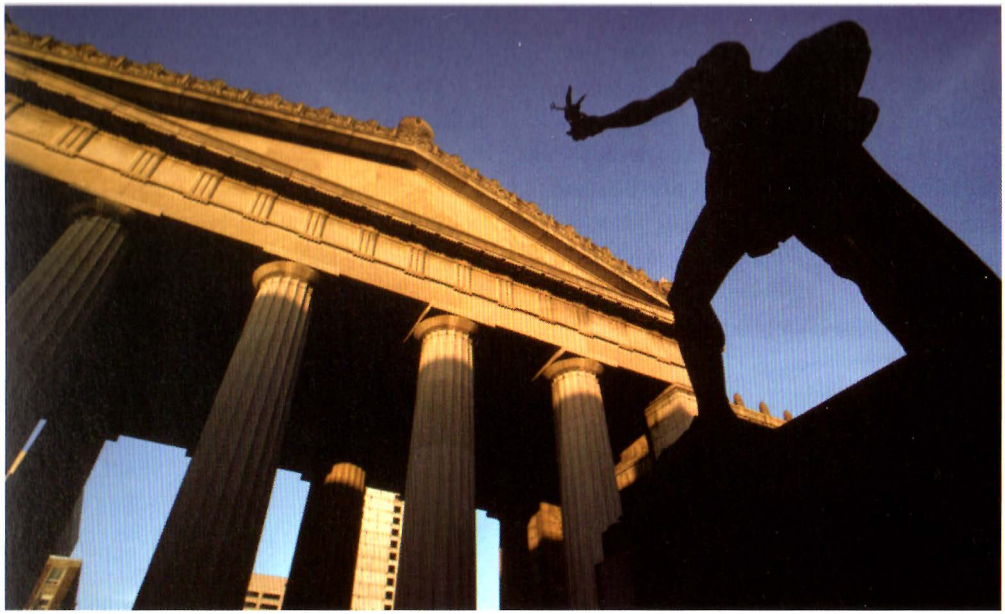
Simpla existență a unui cadru dreptunghiular induce ochiului o anumită reacție. Iată schema unuia dintre modurile în care poate reacționa ochiul. Explorarea începe din mijloc, merge către stânga, sus, apoi către dreapta, jos, iar într-un anume punct, prin intermediul vederii periferice sau al clipitului, înregistrează colțurile „ascuțite". Rama întunecată care mărginește cadrul accentuează colțurile și marginile.

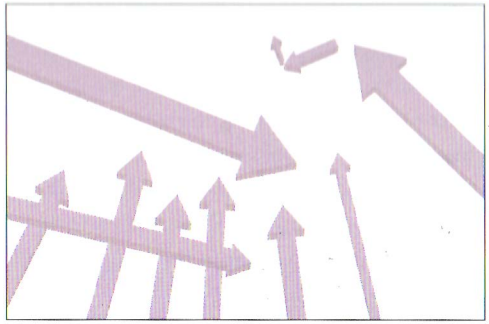


➤ ALINIEREA

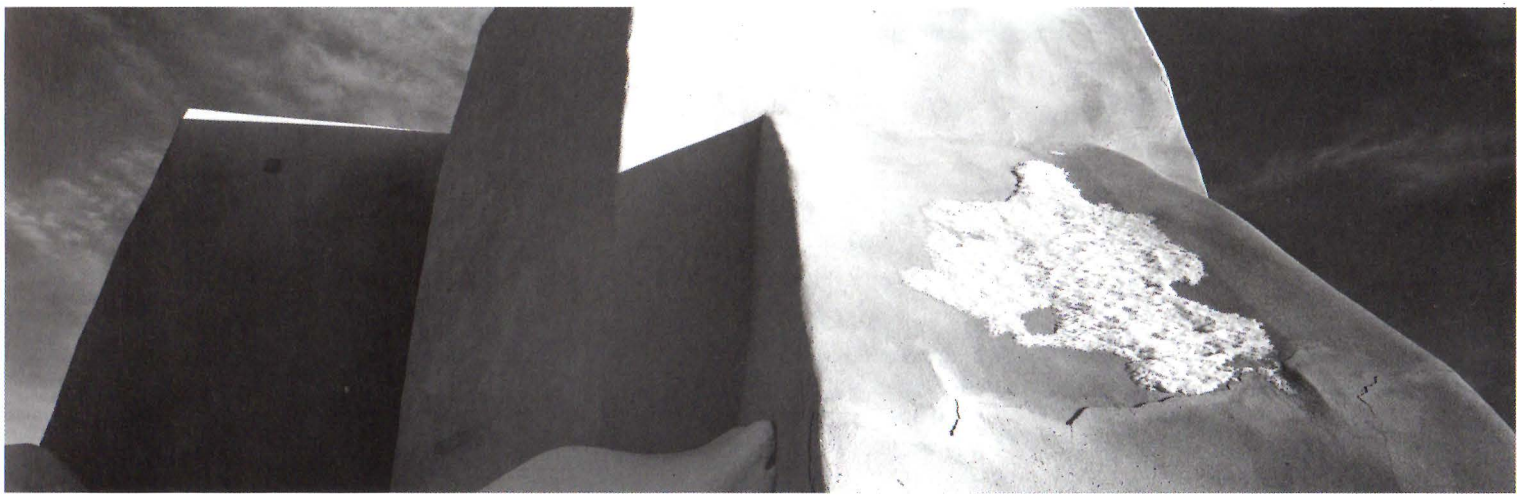
O variantă simplă de a crea o fotografie cu linii proeminente este alinierea uneia sau două linii cu cadrul. În cazul acestei clădiri de birouri, alinierea muchiilor superioare evită acoperirea a două petice de cer. O aliniere de acest fel accentuează geometria unei imagini.

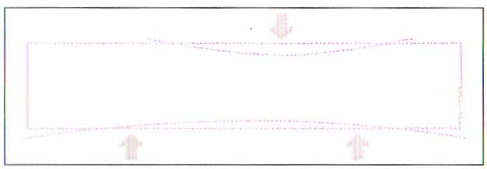


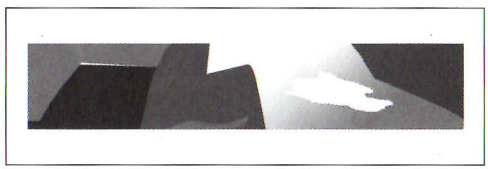




◄▲ TENSIUNEA DIAGONALEI
Dinamica pronunțată a acestei fotografii superangulare provine din interacțiunea diagonalelor cu cadrul dreptunghiular. Deși diagonalele au mișcare și direcție independente, standardul de referință al marginilor cadrului le permite că creeze tensiunea imaginii.







◄▲ INTERSECTAREA PENTRU ABSTRACȚIUNE
Încălcând regulile, un cadru panoramic este utilizat aici pentru a exagera o prelucrare abstractă a părții din spate a unei biserici din chirpici din New Mexico. O abordare convențională ar fi fost surprinderea părții de sus a clădirii și a contraforturilor inferioare, așezate pe pământ. Totuși, subiectul nu îl reprezintă o versiune prozaică a bisericii, ci geometria și texturile planurilor neobișnuite. Îngustarea imaginii în partea superioară și în cea inferioară elimină mult din realism, obligând ochiul să analizeze structura în afara contextului.

FORMA

Forma cadrului vizorului (și a ecranului LCD) are o influență extraordinară asupra formei imaginii. În ciuda ușurinței cu care se realizează ulterior decuparea, există o presiune intuitivă puternică în momentul fotografierii de a realiza o compoziție corectă până în marginile cadrului. Într-adevăr, doar după mulți ani de experiență ajungi să ignori acele părți ale imaginii care nu sunt utilizate, iar unii fotografi nu se obișnuiesc niciodată cu acest lucru.

Spre deosebire de alte arte grafice, majoritatea fotografiilor se limitează la câteva formate strict definite (formate de aspect). Până la apariția fotografiei digitale, pe departe cel mai des întâlnit format era 3:2, acela al camerei standard de 35 mm, având dimensiunile de 36x24 mm, însă acum, când nu mai există constrângerile dimensiunii fizice a filmului, majoritatea aparatelor foto pentru amatori și semiprofesionale au adoptat formatul 4:3, mai puțin alungit și mai „natural", care se potrivește mai bine pe hârtia de imprimantă și pe afișajele monitoarelor. Care formate de aspect sunt cele mai confortabile reprezintă o dezbatere în sine, dar, în principiu, se pare că există o tendință către o orizontală mai mare (datorită popularității în creștere a formatelor tip ecran lat și *letterbox* pentru televiziune), dar mai puțin alungită pentru imaginile compuse pe verticală.

CADRUL 3:2

Este cadrul clasic de 35 mm, transferat întocmai SLR-urilor digitale, creând astfel un fel de distincție de clasă între fotografii profesioniști și amatorii serioși, pe de-o parte, și toți ceilalți, pe de altă parte. Motivul acestor proporții ține de o pură întâmplare, și nu de principii estetice. Proporțiile mai „naturale" sunt mai puțin alungite, după cum este dovedit de nenumăratele moduri de afișare a imaginilor, ca, de pildă, pânzele de pictură, monitoarele de computer, hârtia fotografică pentru imprimantă, formatele de cărți și reviste, și așa mai departe. Filmul de 35 mm a fost multă vreme considerat prea mic pentru o mărire bună, iar forma alungită oferea mai mult spațiu. Totuși, popularitatea sa demonstrează cât de adaptabil este simțul compoziției intuitive.

Acest format este aproape mereu utilizat pe orizontală, din trei motive. Primul ține exclusiv de ergonomie. Este dificil de proiectat o cameră utilizată la nivelul ochiului, cu care să se fotografieze la fel de ușor atât vertical, cât și orizontal. SLR-urile sunt proiectate pentru fotografii orizontale. Rotirea lor nu este la fel de confortabilă, iar majoritatea fotografilor evită s-o facă. Al doilea motiv este ceva mai întemeiat. Vederea noastră binoculară este în plan orizontal. Nu există un cadru, întrucât vederea umană implică urmărirea cu atenție a detaliilor locale și scanarea rapidă a unei scene, mai degrabă decât o privire generală instantanee. Perspectiva noastră firească asupra lumii are forma unui oval orizontal cu margini imprecise, iar cadrul-standard al unui film orizontal este o aproximare acceptabilă. Ultimul motiv este că proporțiile de 3:2 sunt adesea prea alungite pentru a se potrivi compoziției de portret.

Un cadru orizontal este natural și obișnuit, influențând compoziția unei imagini, dar nu într-un mod marcant, ieșit din comun. Se conformează orizontalei, așadar majorității peisajelor și perspectivelor generale. Componenta orizontală a cadrului încurajează o dispunere orizontală a elementelor, suficient de naturală. Este firesc să plasezi o imagine mai jos în cadru decât mai sus, ceea ce tinde să sporească senzația de stabilitate, însă, într-o fotografie, există multe alte influențe. Plasarea sus în cadru a unui subiect sau a orizontului induce o ușoară coborâre a direcției privirii, o senzație de aplecare a capului, care poate avea unele asocieri negative.

Pentru subiectele verticale, alungirea specifică unui cadru de 2:3 constituie un avantaj, iar silueta umană în picioare este subiectul vertical cel mai des întâlnit, ceea ce constituie o coincidență fericită, întrucât, în multe alte privințe, proporțiile de 2:3 sunt rareori pe deplin mulțumitoare.

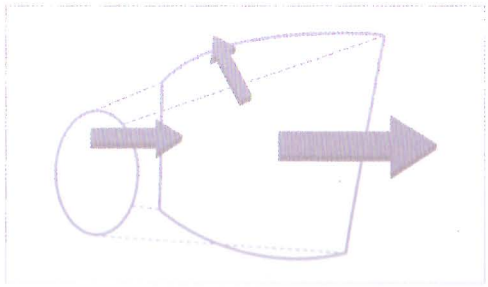
▼ VEDEREA UMANĂ

Vederea noastră naturală este binoculară și orizontală, astfel că o imagine orizontală pare întru totul firească. Marginile câmpului vizual par vagi deoarece ochii se concentrează clar doar pe un unghi îngust, iar imaginea din jurul acestuia devine din ce în ce mai neclară. Nu este vorba despre estomparea convențională, întrucât marginile pot fi identificate cu vederea periferică. Limitele vederii, ilustrate cu gri, nu sunt percepute în mod normal, ci ignorate.

FORMATUL
Este raportul dintre lățimea și înălțimea unei imagini sau a unui afișaj. Aici, pentru coerență, presupunem că lățimea este mai mare, dacă nu avem de-a face cu o imagine verticală explicită. Așadar, cadrul-standard al unui SLR este 3:2, iar pe verticală, 2:3.

▲ PANORAMA
Corespondența dintre linia orizontului și format face ca un cadru orizontal să fie firesc pentru majoritatea peisajelor pe lungime. Aceasta este o imagine a palatului Blenheim, de la Oxford, și a împrejurimilor sale, așa cum se înfățișează prima dată vizitatorilor, oferind la momentul construirii sale „cea mai frumoasă priveliște din întreaga Anglie". Pentru realizarea acestui cadru este necesară lungimea, nu și adâncimea.

◄▲ CADRUL-STANDARD 3:2
În comparație cu cadrul de 4:3 al aparatelor compacte și cu majoritatea ecranelor de afișaj, lungimea foarte mare face ca lucrul cu acest raport să fie interesant. Domină senzația de orizontalitate. În această fotografie a Paradei Lordului Primar din Londra, structura de bază depinde de echilibrul dintre soldatul aflat în stânga prim-planului și trăsura împodobită, din spate, având o direcție clară de la stânga la dreapta și creând o senzație pregnantă de adâncime.

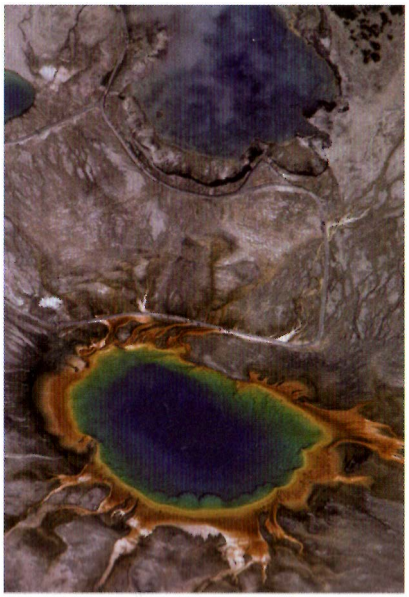


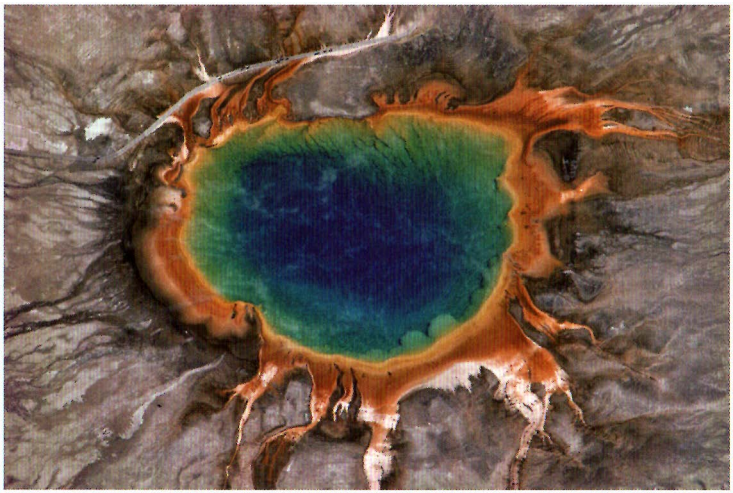
4:3 ȘI ALTE CADRE SIMILARE

În mod tradițional, precum și în cazul fotografiei digitale și al prezentărilor pe ecran, aceste cadre mai ample sunt cele mai firești formate de imagine, fiind mai puțin stridente și mai odihnitoare pentru ochi. Pe când existau numeroase formate de film lat, printre ele se numărau și cele de 5×4, 10×8, 14×11 și 8½×6½. Acum varietatea este mult mai redusă, însă proporțiile funcționează în același fel pentru formate pe rolfilm, *digital back* (dispozitiv cu senzor electronic care se atașează la un aparat foto, în locul compartimentului pentru film) și aparate compacte.

În ceea ce privește compoziția, dinamica din cadru se impune mai puțin asupra imaginii, deoarece direcția dominantă este mai slabă decât în cazul 3:2. Totodată, faptul că se face diferența între înălțime și lățime ajută ochiul să asimileze imaginea și să facă diferența între orizontală sau verticală. Comparați acest aspect cu dificultățile generate de un format pătrat, care adesea are de suferit de pe urma lipsei de direcție. Așa cum am mai spus, aceste proporții sunt foarte potrivite pentru majoritatea imaginilor compuse pe verticală.

▲➤ SCHIMBAREA ORIENTĂRII
În aceste fotografii înfățișând un bărbat care doarme în gara din Khyber, echilibrul natural se stabilește atunci când capul său este poziționat un pic mai jos în fotografia verticală și într-o parte în cea orizontală.





➤ SCHIMBAREA ORIENTĂRII 2
Văzut de sus, Marele Izvor Prismatic, din Parcul Național Yellowstone, se potrivește într-un cadru orizontal. Totuși, a fost nevoie și de un cadru vertical. Schimbarea de perspectivă a presupus amplasarea subiectului mai jos și găsirea unui alt element (alt izvor) care să umple spațiul gol din partea superioară a imaginii.

▲ **SUBIECTE VERTICALE ÎN CADRE ORIZONTALE**
Deși acest format nu se potrivește foarte bine subiectelor verticale, cum ar fi un om stând în picioare sau o clădire înaltă, din inerție, fotografii încearcă uneori să găsească soluții. Una dintre tehnici constă în decentrarea subiectelor de acest tip, pentru a convinge ochiul să se miște pe orizontală de-a lungul fotografiei.

▲ **UN CADRU DISCRET**
Cadrele 4:3, 5:4 și alte formate ample similare domină mai puțin compoziția decât panoramele sau cadrele 3:2, întrucât fotografierea este mai flexibilă. Orizontala templului Angkor Wat din Cambodgia a fost decupată pe lateral și utilizată pentru o copertă.

FOTOGRAFIEREA VERTICALĂ

După cum am văzut, există o ușoară rezistență naturală față de fotografierea verticală, chiar dacă mijloacele de imprimare favorizează această orientare, datorită formatului revistelor și cărților (din acest motiv, fotografii profesioniști fac efortul de a fotografia atât vertical, cât și orizontal, conform cerințelor clienților). Naturalețea percepției vizuale orizontale întărește tendința de a cerceta cu privirea dintr-o parte în alta, și nu de sus în jos.

În cazul unui subiect nealungit, majoritatea fotografilor au tendința de a-l plasa sub centrul cadrului și, cu cât formatul este mai alungit, cu atât subiectul va fi mai jos, pentru a respecta proporțiile. Tendința firească vizavi de un singur subiect dominant este de a împinge centrul de atenție în jos, demonstrând o tendință de evitare a părții superioare a cadrului vertical. O explicație a acestui fapt este că, în cazul cadrelor orizontale, se pleacă de la premisa că partea de jos a fotografiei este o bază, pe care stau celelalte obiecte. Acest lucru funcționează bine la proporțiile de 3:4, însă cele de 2:3 ale unui cadru de SLR sunt un pic forțate, ceea ce face ca partea superioară a fotografiei să rămână adesea neutilizată.

▲ **ÎN PARTEA INFERIOARĂ A CADRULUI**
Ochiul se opune în mod firesc examinării de sus în jos, iar partea de jos a cadrului unei fotografii constituie o bază; astfel, gravitația influențează compoziția verticală. Există tendința ca subiectele să fie plasate sub centru, îndeosebi în formatele înalte, ca în această fotografie a unei ambarcațiuni de pe râul Bangkok (direcția mișcării sugerează și ea o amplasare joasă).

▲ **SILUETĂ ÎN PICIOARE**
Silueta umană în picioare este una dintre categoriile de subiecte care se potrivesc formatului vertical. Printre aceste categorii se mai numără și clădirile înalte, copacii, numeroase plante, sticle și pahare, precum și ușile și arcadele.

➤ **MODELE FĂRĂ DIRECȚIE**
Modelele și alte aranjamente fără formă se potrivesc bine într-un format pătrat, deoarece cadrul nu accentuează nici o direcție. În aceste condiții, nici nu influențează deloc imaginea.

PĂTRAT

Pe lângă toate cadrele fotografice dreptunghiulare cu proporții variabile, există un cadru fix: pătratul. Puține aparate foto cu film au acest format neobișnuit, prin prisma faptului că doar câteva imagini se pretează compoziției pătrate. În general, este cel mai dificil format, iar majoritatea strategiilor de design care vizează cadrul pătrat încearcă să evite tirania echilibrului său perfect.

Trebuie să analizăm cu ceva mai multă atenție motivele pentru care majoritatea subiectelor nu se încadrează bine în pătrat. Parțial, acest fapt este legat și de axa subiectului. Doar puține forme sunt atât de compacte încât să nu prezinte aliniere. Majoritatea lucrurilor sunt mai lungi într-o direcție, fiind firesc să aliniem axa principală a unei imagini cu laturile mai lungi ale unui cadru dreptunghiular de fotografie. Astfel, majoritatea peisajelor complexe sunt fotografiate pe orizontală, iar cele mai multe siluete în picioare sunt surprinse pe verticală.

Pătratul nu are nici o direcție. Laturile sale sunt în proporție perfectă de 1:1, iar influența sa constă într-o împărțire a spațiului extrem de exactă și de stabilă. Acesta este al doilea motiv al naturii impersonale a proporțiilor pătratului: ele impun imaginii o rigiditate formală. Lucrând cu un cadru pătrat, este dificil să scapi de senzația de geometrie, iar simetria muchiilor și a colțurilor orientează permanent privirea către centru.

Din când în când, o imagine perfect simetrică este interesantă, reprezentând o schimbare față de designul neregulat al celor mai multe fotografii. Totuși, astfel de imagini sunt adesea de prisos. Este normal pentru fotografii care lucrează în mod constant cu un aparat de format pătrat să-și imagineze o direcție verticală sau orizontală a imaginii și să taie ulterior cadrul rezultat. Practic, asta echivalează cu o compoziție destul de liberă în vizor, permițând un anumit spațiu liber, fie în lateral, fie sus și jos.

ÎMPĂRŢIREA PĂTRATULUI

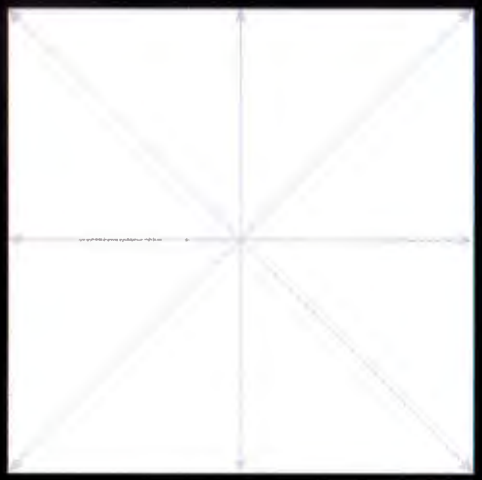
Dimensiunile egale ale cadrului pătrat îl predispun la o diviziune simetrică, aşa cum se vede în aceste exemple. Liniile verticale şi orizontale sporesc stabilitatea pătratului, iar diagonalele sunt mai dinamice.

1. Având centrul extrem de stabil şi laturile egale, formatul pătrat se pretează foarte bine compoziţiei radiale. Subiectele radiale şi cele complet simetrice merg de minune cu echilibrul perfect al pătratului. Precizia lor este complementară, însă alinierea exactă este esenţială.

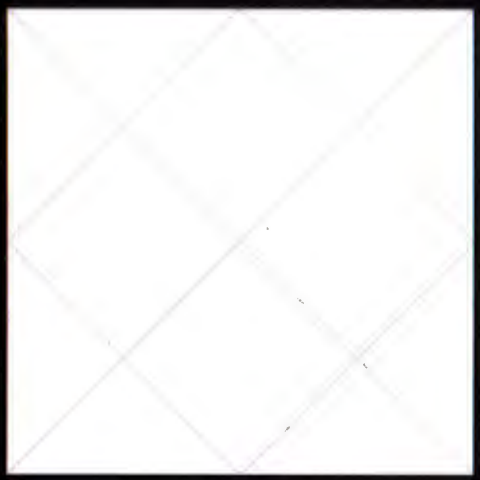
2. Există o relaţie clară între pătrat şi cerc. Potrivirea concentrică a unuia în celălalt accentuează senzaţia de concentrare şi convergenţă către centru.

3. O împărţire naturală se realizează prin linii verticale şi orizontale, deşi efectul este cât se poate de static.

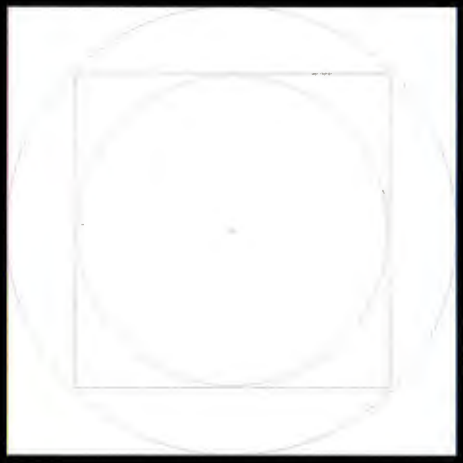
4. O împărţire mai dinamică, dar tot centrată, se operează prin intermediul diagonalelor şi al romburilor.



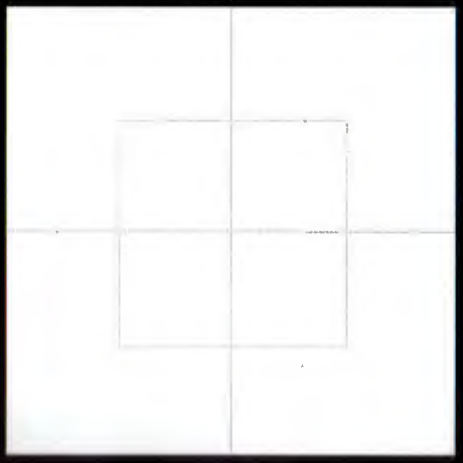
1



4



2



3

STITCHINGUL ŞI EXTINDEREA

Software-urile de *stitching* digital sunt utilizate pe scară largă pentru crearea de imagini mai mari și mai late. De fapt, acestea sunt două funcții separate. Când fotografiezi o scenă utilizând o distanță focală mai mare, în cadre suprapuse, obții o rezoluție mai mare și, prin urmare, o imagine imprimată mai amplă, echivalentul unei fotografii de format mare. Cartea de față se axează îndeosebi pe schimbarea formei imaginii finale. Aceasta tinde să fie panoramică, întrucât imaginile orizontale lungi prezintă o atracție de durată din motive pe care le vom discuta imediat, însă există și o libertate totală, ca în exemplele de față. Adesea, se trece cu vederea efectul *stitching*-ului asupra procesului, deoarece ar necesita anticiparea imaginii finale. În momentul fotografierii, nu există nici un *preview* al imaginii finale, ceea ce constituie o situație nouă pentru fotografie, de imaginare a cadrului final. Astfel, imaginile extinse prin *stitching* capătă un caracter imprevizibil, care poate avea un efect reconfortant.

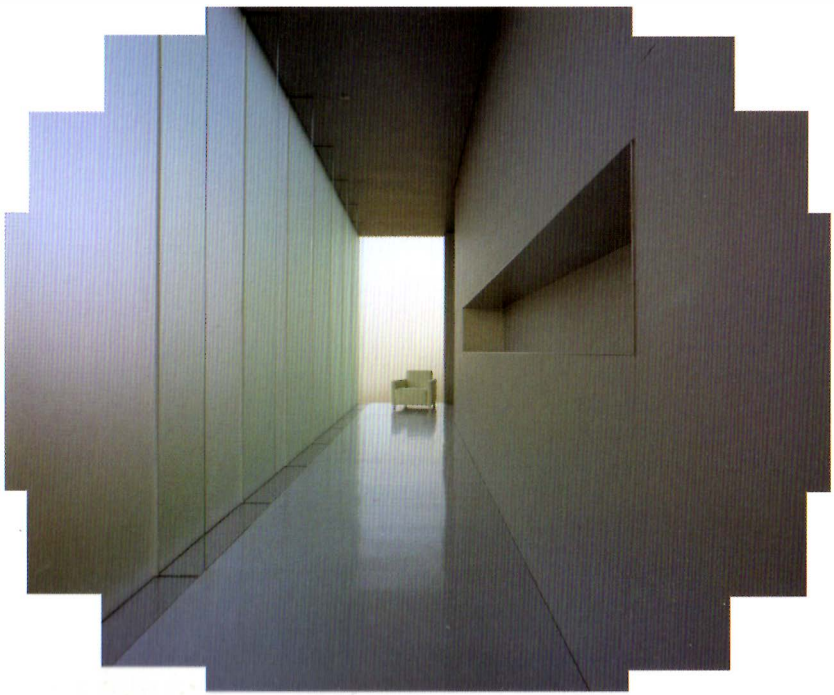
Panoramele ocupă un loc aparte în cadrul artei fotografice. Chiar dacă proporțiile mai mari de 2:1 par extreme, pentru peisaje și alte panorame sunt foarte satisfăcătoare. Pentru a înțelege de ce, trebuie să analizăm din nou felul în care funcționează mecanismele vederii umane. Vedem parcurgând imaginea și nu instantaneu. Ochiul se plimbă de-a lungul imaginii, de obicei rapid, iar creierul pune informațiile cap la cap. Toate formatele fotografice standard, precum și majoritatea formatelor de tablou, sunt suprafețe care pot fi prelucrate într-o singură secvență rapidă de analiză. Procesul normal de privire a unei fotografii constă în preluarea cât mai multor informații cu putință dintr-o vizualizare, apoi revenirea la detaliile care par interesante. Panorama însă permite ochiului să analizeze imaginea fragmentar, ceea ce nu constituie un dezavantaj, reproducând felul în care privim o scenă reală. În afara faptului că adaugă imaginii un plus de realism, încetinește procesul vizionării și, cel puțin teoretic, prelungește interesul. Aceste aspecte depind însă de reproducerea suficient de mare a fotografiei și de privirea ei de aproape.

Această calitate a panoramei, de a implica privitorul și de a prezenta o parte din imagine doar vederii periferice, este de obicei exploatată în cinematografie, unde ecranul alungit reprezintă norma. Sistemele speciale de proiecție, cum sunt Cinerama și IMAX, pornesc de la premisa efectului realist de plasare a spectatorului în mijlocul imaginii. Fotografiile panoramice au un efect similar.

Și cadrul poate fi extins în postproducție, în alte moduri (prin tehnici de *warping*, distorsionare și cu alte instrumente software geometrice, chiar și prin clonare). Anumite imagini se pretează la extindere într-una sau mai multe direcții, de exemplu, prelungirea cerului în partea superioară sau lărgirea fundalului în cazul unui cadru static de studio. Machetele de revistă sugerează adesea acest lucru, deși modificarea implică unele aspecte etice care trebuie luate în considerare, imaginea finală nefiind una reală.

▲ EXPERIMENTE CU CADRUL
Pentru această perspectivă asupra falezei de lângă Dover, Anglia, s-a tras o secvență de cinci cadre suprapuse. Panoramele de tip *stitching* se fotografiază cu aparatul perfect echilibrat, pentru ca orizontul să fie drept. Orientarea în jos a aparatului împiedică acest lucru, din pricina distorsiunii puternic curbate, însă aici efectul a fost intenționat. Cadrul arcuit a fost decupat la sfârșit.

◄ PANORAMĂ 5:1
În această vedere panoramică realizată prin *stitching*, o mare parte din cer și din fundal sunt eliminate, permițând ochiului să urmeze nestingherit linia orizontului și interacțiunea dintre nori și munte. Tratate în asemenea manieră, numeroase peisaje se pretează excelent proporțiilor extinse. Au fost realizate opt imagini orizontale suprapuse.



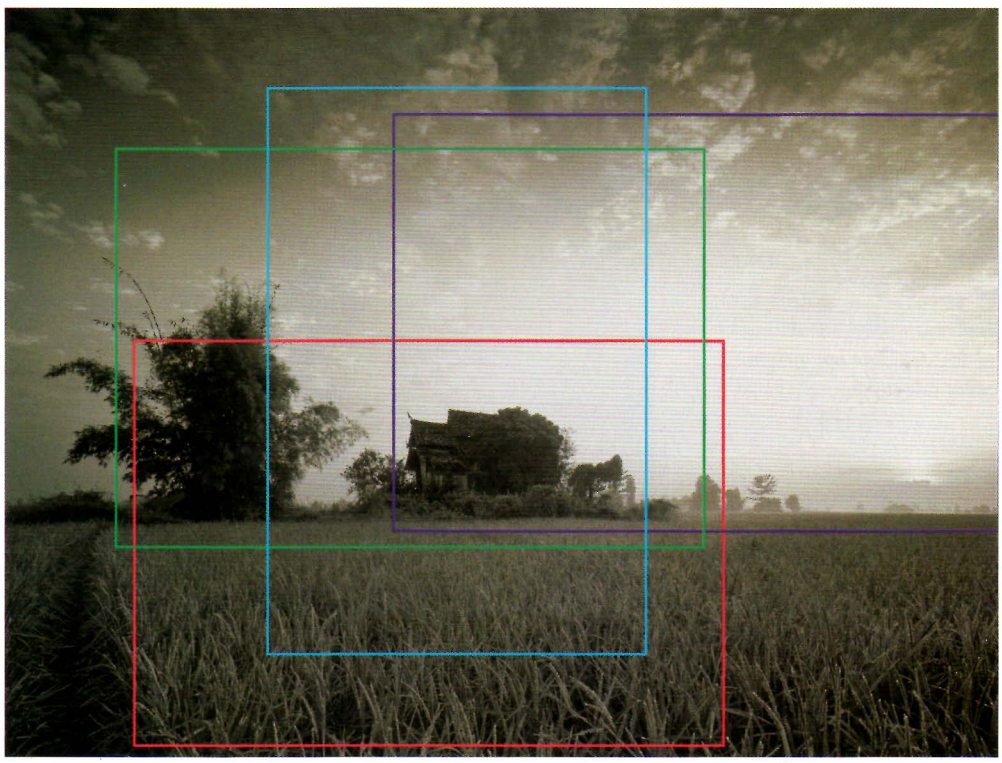
◄ STITCHING PENTRU CONTROL ȘI LĂRGIRE
Pentru o imagine la scară mare și pentru acoperire extinsă, un obiectiv cu corecție a perspectivei a fost rotit la maximum, cadru cu cadru. Tehnica de *stitching* aplicată acestor 13 imagini este, oarecum, echivalentul digital al fotografiei în format mare. În mod normal, această formă dințată ar fi decupată, dar aici a fost lăsată nu doar pentru a ilustra procesul, ci și pentru a particulariza forma imaginii.

DECUPAREA

Decuparea este o tehnică de editare dezvoltată pe vremea fotografiei alb-negru, uitată în epoca fotografiei color și readusă astăzi în actualitate, ca parte integrantă a procesării imaginii digitale finale. Chiar și când încadrarea inițială este bună, ajustările tehnice, ca, de pildă, corecția distorsiunii obiectivului, o impun.

Decuparea este o modalitate de a reface imaginea după fotografiere, o opțiune pentru amânarea deciziilor de design, ba chiar de explorare a unor noi modalități de organizare a imaginii. Spre deosebire de *stitching*, reduce dimensiunea imaginii, necesitând încă de la început o rezoluție mare. În tiparul clasic la scară mare, șevaletul de mărire are rol de ghid de tăiere, însă poate fi mai ușor să încercați mai întâi cu măști de decupare în formă de L, pe film (pe un *light box*) sau pe o copie-contact. La imaginile digitale (sau la filmul scanat), procesul este infinit mai ușor și mai clar, cu ajutorul instrumentelor software de decupare.

Nu trebuie să considerați decuparea ca pe un panaceu al designului sau ca pe o scuză pentru a fi nehotărât când fotografiați. Riscul implicat de posibilitatea de a modifica un cadru după fotografiere este acela că vă îndeamnă să credeți că veți realiza pe computer o mare parte a fotografiei. Decuparea marchează o întrerupere în proces, iar majoritatea imaginilor beneficiază de pe urma continuității perspectivei.



➤ PEISAJ NORD-THAILANDEZ

Pentru acest peisaj thailandez sunt prezentate laolaltă mai multe variante viabile, suprapuse pe o versiune alb-negru a imaginii. Templul părăsit trebuie să rămână elementul dominant, iar opțiunile țin de amplasarea liniei orizontului și de includerea sau excluderea pâlcului de bambus din stânga. Plasarea joasă a orizontului (violet și verde) dă o senzație de deschidere și accentuează cerul (cu răsărit de soare și niște nori de furtună). Ridicarea liniei orizontului (roșu) atrage atenția asupra câmpului de orez. Decuparea verticală (albastru) are nevoie, de asemenea, de o porțiune semnificativă de câmp pentru a rămâne ancorată.

PEISAJ SCOȚIAN

Să analizăm tipul de decizii implicate în cazul fotografierii acestui peisaj înnegurat de pe insula Skye. Încadrarea inițială a fost aleasă în mod clar pentru a pune în valoare norii vălurițI din partea de sus a cadrului, iar orizontul a fost amplasat în mod corespunzător în zona inferioară, ceea ce reduce oarecum opțiunile pe care le avem la dispoziție.

1. Probabil că prima decupare, cea mai evidentă, o reprezintă ignorarea norilor înalți și concentrarea, în schimb, pe stâncile ascuțite, învăluite în ceață. Acum, după ce am eliminat norii, nu avem limitări cu privire la cât de mult putem tăia partea de sus a cadrului. Aici, am ales să inversez proporția dintre pământ și cer și să profit de ocazie pentru a realiza o panoramă. Este o variantă viabilă a cadrului original, deși trebuie mărită considerabil pentru a obține cel mai bun efect posibil.

2. În continuare, ce-ar fi să încercăm să decupăm păstrând proporțiile moderate ale orizontului? Din păcate, se pare că dacă păstrăm o porțiune semnificativă din cer, aceasta ar trebui să meargă până în marginea superioară a fotografiei existente, pentru a oferi o variație de nuanță și o greutate în acea parte a fotografiei. Decuparea laterală nu accentuează prea mult importanța stâncilor. Singura opțiune rezonabilă este de a decupa partea de jos și de a merge pe o linie a orizontului care coincide aproape cu baza fotografiei.

3. Este posibilă o decupare pe verticală? Dat fiind că o imagine în picioare are și mai mare nevoie de o densitate tonală a norilor, cel mai bun lucru pe care-l putem face este să decupăm lateralele. Alegerile se bazează pe selectarea celor mai interesante forme aflate pe linia orizontului.

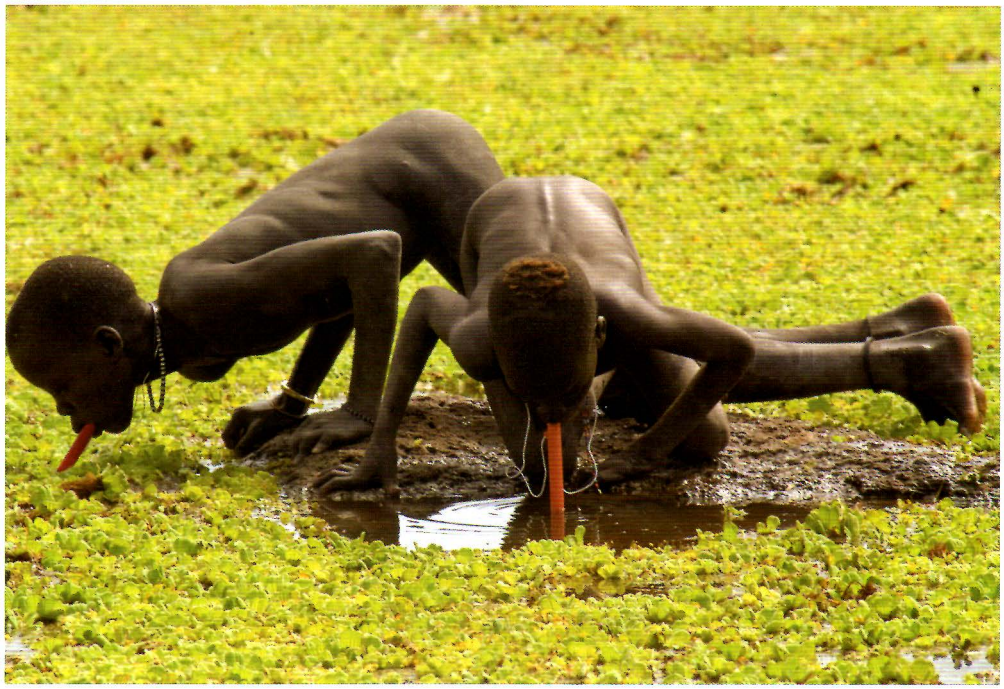
UMPLEREA CADRULUI

Pentru a putea discuta despre diferitele elemente grafice ale compoziției și pentru a analiza modul în care interacționează, mai întâi trebuie să le luăm separat, alegând cele mai simple situații. În acest caz, trebuie să avem grijă, deoarece în practică există o multitudine de posibilități, iar un subiect singur și izolat este o raritate. Exemplele de aici pot părea evidente, însă în această etapă avem nevoie de subiecte cât mai clare.

Cea mai simplă situație fotografică este un subiect unic, aflat în fața aparatului foto, dar chiar și în acest caz avem două opțiuni. Trebuie să alegem pe loc: să apropiem, astfel încât subiectul să umple cadrul, sau să depărtăm, pentru a cuprinde o parte a zonei înconjurătoare. Un factor de decizie este conținutul informațional al fotografiei. Evident, cu cât subiectul ocupă o porțiune mai mare în fotografie, cu atât se vor vedea mai multe detalii ale sale. Dacă este ceva neobișnuit și interesant, varianta aceasta devine obligatorie; dacă subiectul este familiar, situația se schimbă. De pildă, dacă un fotograf pasionat de natură a găsit un animal dintr-o specie rară, ne așteptăm să-l vedem cât mai în detaliu.

Un alt factor este relația dintre subiect și cadrul în care se află. Sunt împrejurimile importante pentru conținutul fotografiei sau pentru designul ei? În studio, subiectele sunt plasate pe un fundal neutru; aici, cadrul nu are nimic de comunicat privitorului, având valoare doar pentru compoziție. În exterior, cadrul prezintă aproape întotdeauna o anumită relevanță. Indică scara (un cățărător pe o stâncă) sau un aspect legat de activitatea subiectului.

Un al treilea factor este relația subiectivă pe care fotograful dorește s-o creeze între privitor și subiect. Dacă prezența este importantă, iar subiectul trebuie să fie impunător, atunci umplerea cadrului constituie o opțiune firească. Aici sunt implicate și unele aspecte mecanice, ca, de pildă, dimensiunea finală a fotografiei, distanța focală a obiectivului și scara subiectului. Totuși, un subiect mare care umple cadrul unei fotografii mari necesită forță și impact. Mai mult chiar, după cum o arată exemplele de aici, poate exista o precizie satisfăcătoare în potrivirea subiectului cu cadrul, în special dacă imaginea trebuie compusă rapid.



▲ **FILTRE CONTRA VIERMILOR DE GUINEEA**
Doi băieți din sudul Sudanului folosind filtre de plastic pentru a bea dintr-un iaz. O potrivire exactă, cu puțin spațiu liber, înseamnă de obicei să lucrezi rapid, fie deplasându-te cu viteză, fie folosind un obiectiv zoom. În acest caz, există spațiu atât sus, cât și jos, câmpul de lintiță părând astfel nemărginit.

Forma subiectului în relație cu formatul cadrului are în mod evident un anumit efect. În seria cu feribotul din Hong Kong, din dreapta, fotografia principală înfățișează o potrivire cât se poate de bună: din acest unghi, barca ajunge către toate marginile. În majoritatea fotografiilor cu un singur subiect, concentrarea atenției nu umple cadrul. Forma poate să nu coincidă cu formatul fotografiei (puteți oricând să decupați, însă nu este neapărat elegant și poate chiar să nu se potrivească cu metoda de afișare intenționată). Un alt risc posibil în cazul plasării margin lor subiectului la limitele cadrului este ca ochiul să nu se poată concentra în punctele aflate foarte aproape de marginile fotografiei. Adesea, este nevoie (sau cel puțin constituie un avantaj) de un mic spațiu liber în jurul subiectului, pentru a-ți putea plimba privirea fără a resimți vreo constrângere.

VIZOR SAU ECRAN LCD?
Aparatele foto digitale oferă două posibilități pentru compoziție: privirea *prin* vizor, tradițională, sau metoda mai nouă, privirea *la* ecranul bidimensional LCD, care facilitează trecerea de la o scenă 3D la o imagine 2D. Pentru încadrarea activă, acest lucru este valabil doar la aparatele foto fără mecanisme prismatice mobile (nu SLR-uri). Ecranul LCD oferă o revizuire utilă, care ține de aspectele tehnice și de compoziție, în egală măsură.

DIVERSIFICAREA DIMENSIUNII ÎN CADRU

1. Reuşita acestei fotografii depinde aproape în întregime de o sincronizare perfectă, în timp ce feribotul se apropie de aparatul foto. Deşi poate că nu este tocmai evident, un element important al designului acestei fotografii constă în potrivirea aproape perfectă a formei bărcii în cadrul de 35 mm. Ceva mai devreme, cu mai multă apă pe margini, imaginea ar fi fost una banală; o fracţiune de secundă mai târziu, ar fi fost deja un eşec. Feribotul din imagine este mare şi are prestanţă.

3. Un alt tip de context de fotografiere. Cu un design mai degrabă informativ decât atractiv, imaginea dezvăluie mai puţin despre feribot şi mai multe despre locul în care se află şi despre rolul său.

2. Retragerea oferă o abordare tipică de subiect în cadrul său. Reuşit datorită luminii clare, dar mai banal decât fotografia anterioară, cadrul de faţă nu se pretează unor interpretări profunde: ştim că feribotul trebuie să se afle pe apă şi, întrucât nu are nimic neobişnuit (valuri mari sau o culoare interesantă), nici nu aduce nimic în plus.

4. Supraangularea cadrului ne conduce către detaliile structurale ale unui subiect. Aici, colacii de salvare sugerează că este vorba despre o barcă, însă definiţia subiectului s-a modificat: accentul cade acum mai degrabă pe oameni decât pe feribot.

AMPLASAREA

În orice compoziție care presupune un subiect unic, cât se poate de limpede, în afară de umplerea întregului cadru, apare întotdeauna dilema amplasării sale, păstrând proporțiile față de spațiul înconjurător. Când îngăduiți prezența unui spațiu liber în jurul subiectului, poziția sa în cadru devine o problemă. În mod logic, poate părea că poziția evidentă este chiar în mijloc, cu spațiu egal în jur și, într-adevăr, această regulă funcționează în numeroase ocazii. Dacă în fotografie nu mai sunt și alte elemente, de ce nu?

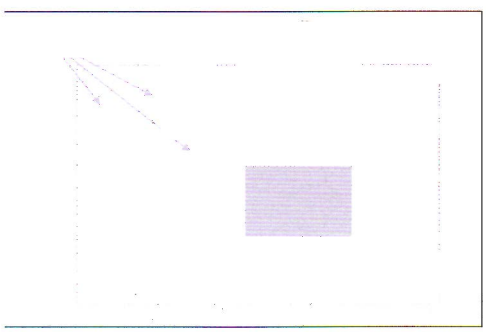
Un argument convingător împotriva acestei reguli este predictibilitatea crescută și, prin repetiție, monotonia. Ne confruntăm cu o alegere conflictuală. Pe de o parte, există dorința de a crea ceva interesant din punct de vedere al designului și de a evita metoda de încadrare centrală a subiectului. Pe de altă parte, amplasarea acestuia oriunde, dar într-o poziție naturală, are nevoie de un motiv. Dacă poziționați un subiect în colțul unui cadru care altfel este gol, aveți nevoie de o justificare, altminteri designul devine unul artificial. O compoziție excentrică poate funcționa foarte bine, însă, așa cum vom vedea mai târziu, succesul său depinde de un scop subiacent.

Importanța amplasării crește pe măsură ce subiectul este mai mic în comparație cu cadrul. În fotografia străjerului de la pag. 15, nu conștientizăm, de fapt, poziționarea siluetei în cadru. De fapt, ea este centrată, dar fără mult spațiu împrejur, astfel încât acest aspect să nu fie evident. În cazul fotografiei cu cătunul din mijlocul apei, suntem profund conștienți de poziția sa în cadru, deoarece se află, evident, izolat și înconjurat de ocean. Uneori, este necesară o ușoară decentrare, doar pentru a stabili o relație între subiect și fundal. O amplasare centrală este atât de stabilă, încât nu are nici o tensiune dinamică. Dacă este un pic depărtată de centru, se creează un context. Sunt și considerații privitoare la armonie și echilibru, pe care le vom aborda în capitolul următor.

Când vine vorba de practică, în majoritatea imaginilor se strecoară și alte elemente, ba chiar și un punct de interes secundar este de-ajuns pentru a influența amplasarea subiectului. În cazul caselor pe piloni, suntem conștienți de soarele aflat în stânga, sus; există aici o relație dedusă, care determină amplasarea firească a caselor într-o direcție opusă.

Vectorii pot influența și ei o poziție necentrată. De exemplu, dacă subiectul este evident în mișcare și traiectoria sa este limpede, tendința naturală este de a-l amplasa la intrarea în cadru, nu la ieșire. Subliniez cuvântul „firesc" deoarece pot exista mereu motive speciale pentru a face lucrurile în mod diferit, iar originalitatea beneficiază întotdeauna de mai multă atenție. În general, subiectele „îndreptate" într-o direcție anume (nu neapărat în sens strict) se potrivesc mai bine dacă sunt necentrate, astfel încât să „privească" în cadru.

Ca regulă de bază, când cadrul este semnificativ, mai exact când poate contribui la ideea care stă la baza fotografiei, atunci merită luat în calcul acest tip de compoziție, în care subiectul ocupă doar o zonă redusă. În cazul caselor de pe mare, fotografia se axează pe ideea că există oameni care locuiesc în asemenea circumstanțe neobișnuite, înconjurați de ape. Apropierea ar duce la pierderea acestei idei. Din nefericire, îndepărtarea nu ar face decât să reducă dimensiunea caselor atât de mult, încât privitorul nu și-ar mai da seama despre ce este vorba, deși fotografia ar înfățișa o parte mai mare din ocean.



◄▲ VIAȚĂ PE MARE
Scopul acestei perspective aeriene asupra caselor pe piloni construite în mijlocul Mării Sulu din Filipine este de a sublinia amplasarea lor neobișnuită și izolată. Necentrarea subiectului însuflețește designul și încurajează privirea să se mute dinspre case către colțul din stânga, sus, al cadrului.

O BANCĂ ÎN IARBĂ

Acesta este un exercițiu de amplasare. Perspectiva generală arată că această bancă veche se află lângă un iaz și este înconjurată de verdeață, deși prim-planul are mai multă continuitate decât fundalul, unde se văd petice de cer. Din acest motiv, apropierea a presupus păstrarea băncii lângă partea superioară a cadrului.

1. Prima încercare a fost un cadru strâns, iar spațiile marcate cu linii albastre paralele precizează încadrarea decisă.

2. Depărtarea de subiect oferă două variante. Aici, diagonalele băncii sunt considerate dominante, astfel încât amplasarea este efectuată în sens invers, către dreapta.

3. Ca variantă, banca, ce pare să aștepte pe cineva care să se așeze, poate fi considerată ca „orientată" către dreapta, jos. Pentru a contracara această tendință, este plasată în stânga.

4. Acum, o încercare orizontală. Aici este întru totul justificată luarea în calcul a faptului că banca este orientată către dreapta, fiind astfel plasată în stânga, către interior.

5. Distanța scoate la iveală marginea iazului. Acum, acesta este un al doilea subiect, iar încadrarea încearcă să le echilibreze pe cele două.

1

2

4

3

5

DIVIZIUNEA CADRULUI

Orice imagine creează în mod automat o diviziune a cadrului fotografiei. O linie a orizontului puternic marcată evidențiază acest lucru, dar chiar și un obiect mic pe un fundal uniform (cu alte cuvinte, un punct) sugerează o împărțire. Priviți orice fotografie din această carte, care cuprinde un singur subiect de mici dimensiuni: schimbarea poziției modifică zonele de diviziune a cadrului.

În mod firesc există un număr infinit de diviziuni posibile, însă cele mai interesante sunt acelea care au o relație determinabilă una față de cealaltă. Diviziunea este esențialmente o chestiune ce ține de proporții, iar acest fapt i-a preocupat pe artiști în diferite perioade ale istoriei. În Renaștere, în special, o atenție deosebită a fost acordată împărțirii geometrice a cadrului imaginii. Acest fapt are implicații interesante în fotografie, întrucât în timp ce pictorul creează structura unui tablou de la zero, fotograful are puține astfel de ocazii și, prin urmare, mai puține motive să fie preocupat de proporțiile exacte. Totuși, proporțiile generează anumite reacții în privitor, calculate sau nu.

În Renaștere, mulți pictori au înțeles că proporțiile diviziunii bazate pe numere simple (precum 1:1, 2:1 sau 3:2) aveau ca rezultat o împărțire eminamente statică. Dimpotrivă, o împărțire dinamică poate fi realizată prin construirea unor proporții mai interesante. Numărul de Aur, cunoscut încă de pe vremea grecilor, este cea mai faimoasă diviziune „armonioasă". Numărul de Aur se bazează pe geometrie pură, iar fotografii aproape că n-au avut niciodată prilejul de a-l construi. Importanța sa constă în faptul că toate zonele au legătură unele cu altele; raportul dintre secțiunea mică și cea mare este același cu raportul secțiunii mari față de întregul cadru. Există o corelație, care creează o senzație de armonie.

Logica acestui fapt poate să nu pară întru totul evidentă de la bun început, dar subliniază mai mult decât subdiviziunea cadrului unei imagini. Armonia este generată de principii fizice obiective. În acest caz, principiile sunt geometrice și, deși se poate să nu le conștientizăm în timp ce lucrăm, produc un efect previzibil. Subdiviziunea unui cadru-standard de 3:2 conform Numărului de Aur este ilustrată pe pagina opusă. Precizia nu are o importanță capitală, după cum arată fotografiile.

Numărul de Aur nu este singura modalitate de a realiza o diviziune armonioasă sau de relaționare integrală a proporțiilor. O altă modalitate, datând tot din perioada Renașterii, o reprezintă seria Fibonacci, o secvență de numere în care fiecare reprezintă suma celor două care îl preced: 1, 2, 3, 5, 8, 13 etc. O alta este diviziunea cadrului în funcție de proporția laturilor sale. Există, ce-i drept, o varietate uriașă de subdiviziuni care se supun unui principiu intern, și toate au potențialul de a crea imagini prelucrabile interesante.

Metodele prezentate mai sus sunt foarte bune pentru un pictor sau pentru un grafician, însă cum le poate utiliza fotograful? Evident, nimeni nu va calcula matematic diviziunea unei fotografii. Compoziția intuitivă este singura abordare practică pentru majoritatea fotografilor. Cea mai utilă abordare în diviziunea unui cadru în mai multe zone constă în a familiariza ochiul cu variantele de echilibrul în diferite proporții. Dacă ajungeți să le cunoașteți bine, compoziția intuitivă va deveni în mod firesc mai bine acordată. Ca fotografi, putem ignora geometria, dar nu putem ignora faptul că aceste proporții sunt fundamental recunoscute. Remarcați și că, împărțind cadrul în ambele direcții, se creează o intersecție, reprezentând o amplasare în general satisfăcătoare a unui punct sau a unui alt element în care să se concentreze atenția. Comparați această variantă cu amplasarea excentrică a subiectelor de mici dimensiuni, ca în imaginile de la pag. 66–69.

PROPORȚIILE NUMĂRULUI DE AUR

Se spune că două părți se află în proporția de aur dacă suma lor este pentru partea mai mare la fel cum aceasta din urmă este pentru partea mai mică. Ecuația este următoarea:

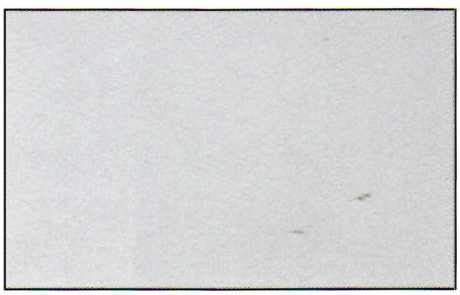
$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$$

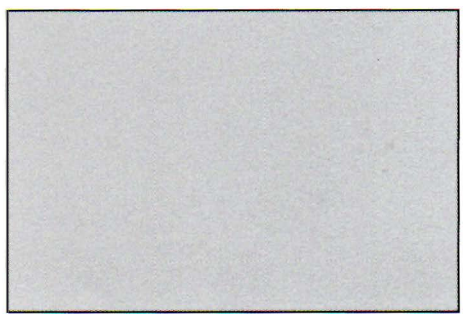
unde a este partea mai mare, iar b, partea mai mică.

Acest raport, notat cu φ (phi), este un număr irațional cu valoarea

$$\varphi = \frac{1}{2}(1+\sqrt{5}) \approx 1{,}618033989$$

În fotografie, această analiză are loc *post factum*; nici un fotograf nu va face vreodată calculul, însă obișnuința cu aceste proporții le face mai ușor de reprodus, mai mult sau mai puțin instinctiv, într-o compoziție.





NUMĂRUL DE AUR APLICAT LA CADRU

Cadrul din stânga are proporția de 1,618 sau 144:89, fiind plăcut din punct de vedere estetic și echilibrat. Pentru mai multe informații despre proporții și principiul echilibrului, citiți pag. 40–43. Prin comparație, în dreapta este cadrul-standard de 35 mm (acum SLR digital) cu proporția de 3:2. Nu sunt nicidecum diferite.

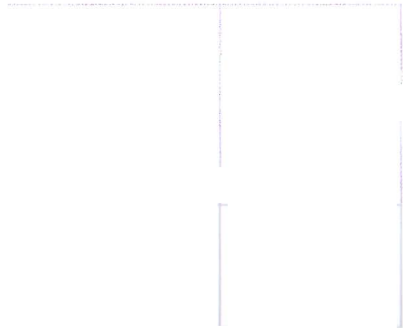
PROPORȚII INTEGRATE

În principiu, orice subdiviziune integrată a cadrului creează o senzație de echilibru și armonie. Prima diagramă de mai jos înfățișează o subdiviziune conform seriei Fibonacci (vezi pag. 26). A doua exemplifică o regulă geometrică ce utilizează laturile cadrului. Majoritatea subdiviziunilor utile sunt rectilinii, însă diagonalele pot fi utilizate pentru a crea spații triunghiulare.

În fotografia din dreapta, compoziția a fost intuitivă, desigur, însă schimbarea alinierilor a sugerat în mod vădit o diviziune rectilinie. După cum arată secvența, scena inițială cuprindea doar orizontul și ambarcațiunile din depărtare, de unde și experimentele de poziționare. Sosirea pescarului în barca roșie cu vâsle a schimbat dinamica, iar momentul în care atât el, cât și barca erau aliniați vertical în cadru a reprezentat cheia succesului. O clipă mai târziu, compoziția s-a destrămat.

DIVIZIUNI FIBONACCI

ÎNAINTE



GEOMETRIC (ÎN FUNCȚIE DE LATURI)

DUPĂ

ORIZONTUL

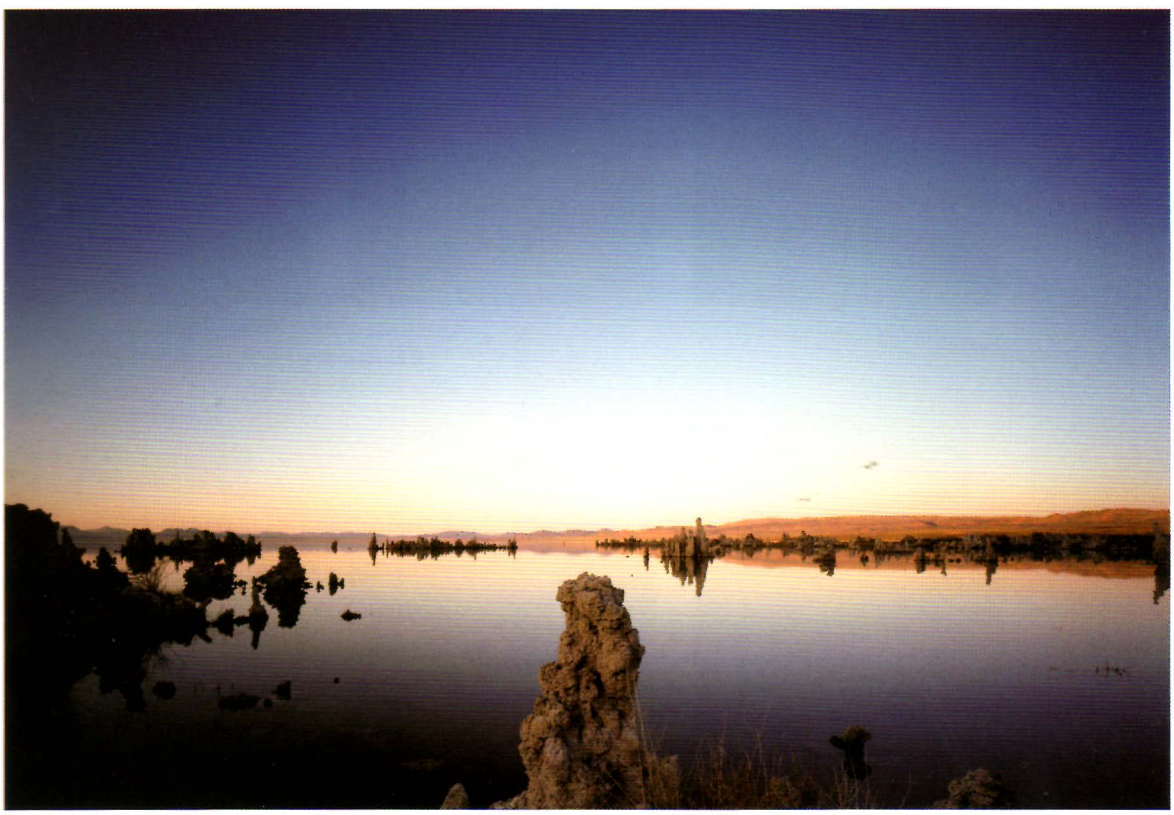
Probabil că cel mai comun context fotografic în care cadrul trebuie împărțit curat și precis este cel care include linia orizontului. În peisajele prezentate în aceste pagini devine elementul grafic dominant, mai ales dacă în scenă nu există puncte de interes deosebite.

Dacă linia orizontului este singurul element grafic semnificativ, amplasarea sa devine o chestiune importantă, cazul simplu fiind atunci când chiar este orizontală (fără contururi deluroase). Există o tendință naturală de a amplasa orizontul mai jos în cadru, ceea ce ține de asocierea părții inferioare a fotografiei cu o bază. Vom analiza mai târziu acest aspect, la pag. 40–43 („Echilibru"), însă, în principiu, o amplasare în partea de jos a majorității obiectelor conferă o senzație mai accentuată de stabilitate. În plus, problema poziției exacte rămâne deschisă. O tehnică este utilizarea relațiilor liniare descrise în paginile anterioare. O alta este echilibrarea tonurilor de culoare (vezi pag. 118–121 pentru principiile combinării culorilor în funcție de luminozitatea lor relativă).

O altă metodă constă în împărțirea cadrului în funcție de importanța intrinsecă acordată pământului și cerului. De pildă, zona din prim-plan poate fi neinteresantă, în timp ce văzduhul este dinamic, ceea ce poate constitui un argument pentru un orizont așezat foarte jos în fotografie, aproape de marginea cadrului. Există astfel de exemple aici și în alte secțiuni ale lucrării (decuparea, discutată la pag. 20–21, este o altă cale de aprofundare a acestor observații). În fotografia lacului Inle, forma norilor merită pe deplin să fie în imagine, însă aceștia sunt prea delicați din punctul de vedere al tonurilor pentru a utiliza un unghi mai mare al obiectivului și pentru a include un segment mai mare al pământului din prim-plan. Norii pot fi surprinși doar dacă partea de teren este redusă drastic, astfel încât să nu domine cadrul.

Pe de altă parte, existența unui element interesant în prim-plan va încuraja o poziție mai înaltă a orizontului. Când cerul nu are valoare grafică, iar prim-planul este interesant, se justifică inversarea divizunii și plasarea orizontului foarte aproape de partea superioară a fotografiei.

Este limpede că nu există amplasare ideală pentru nici o scenă sau perspectivă anume. Datorită acestui fapt și tipurilor de decizii amintite mai sus, pot exista motive întemeiate pentru a experimenta cu diferite poziții. Totuși, puteți începe să fotografiați de jos, apoi să urcați progresiv fără să luați în calcul influențele și motivele. Așa cum este ilustrat în cadrele realizate în Monument Valley, diferite poziții ale orizontului pot fi justificate, în funcție de circumstanțele fotografiei și de preferințele fiecăruia.



◂ POZIȚIE JOASĂ, NATURALĂ
În această imagine a lacului Mono, din California, orizontul este continuu, iar cerul este perfect senin, ceea ce simplifică factorii care influențează amplasarea. Această poziție aproximează Numărul de Aur (vezi pag. 26).

▲ EVIDENȚIEREA CERULUI
Cerul misterios și munții din această fotografie înfățișând lacul Inle, din Burma, realizată cu teleobiectivul justifică o amplasare foarte joasă și evită terenul aflat în prim-plan, care nu ar fi fost focalizat.

▲ DE SUS SAU DE JOS
Stâlpul totemic și stâncile Yei-Bichei din Monument Valley, văzute de la baza unei dune de nisip. Textura dunei privite în razele oblice ale soarelui și dispunerea norilor pe cer concurau pentru captarea interesului, sugerând două opțiuni de încadrare justificate în egală măsură.

◀ IGNORAREA CERULUI
O perspectivă cu unghi larg de cuprindere, înfățișând niște dune de nisip din Valea Morții, concentrează atenția asupra detaliilor nisipului vălurit. Soarele care apune este suficient de captivant pentru a nu fi nevoie de o porțiune mai mare de cer.

CADRUL ÎN CADRU

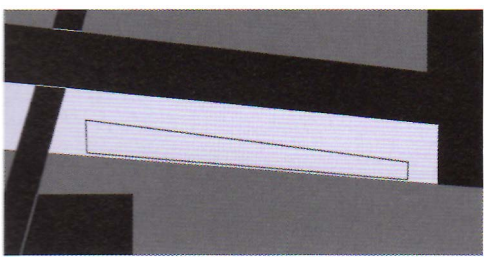
Una dintre construcțiile fotografice cu cel mai previzibil succes este cadrul în cadru. Ca în cazul oricărei formule de design consacrate, prezintă riscul de a fi utilizată excesiv, precum și toate premisele de a ajunge un clișeu, însă acestea sunt dovezi ale faptului că funcționează, necesitând doar ceva mai multă imaginație atunci când este aplicată.

Atractivitatea cadrului în cadru se datorează, parțial, compoziției, însă, la un nivel mai profund, are legătură cu percepția. Cadrele precum cele prezentate aici și în paginile următoare sporesc dimensionalitatea fotografiei, accentuând faptul că spectatorul privește dintr-un plan un alt plan. După cum vom vedea în alte secțiuni ale volumului de față, una dintre problemele recurente ale artei fotografice are de-a face cu ceea ce se întâmplă la transformarea unei scene tridimensionale într-o imagine bidimensională. Problema devine mai stringentă în fotografie decât în pictură sau ilustrație, din cauza rădăcinilor eminamente realiste ale fotografiei. Cadrele dintr-o fotografie au ca efect atragerea privitorului, asemenea unor ferestre. Există o relație între cadrul fotografiei și pasul inițial, în care atenția spectatorului este atrasă înspre interior (în acest sens sunt deosebit de importante colțurile). Mai apoi, există impulsul de a intra în cadru. Walker Evans, de pildă, utiliza adesea această tehnică. Biografa lui, Belinda Rathbone, scrie: „Faptul că în fotografiile sale vedeai prin ferestre, pe verande și pe după colțuri, le conferea acestora o dimensiune și o putere noi, ba chiar și o aură de revelație."

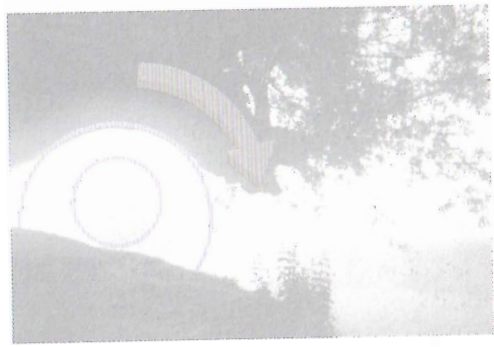
Un alt element de atracție este acela că, prin trasarea unui hotar în jurul imaginii principale, un cadru intern este o dovadă de organizare. Asupra scenei s-a impus o măsură de control, au fost stabilite limite. În acest caz este implicată și o senzație de stabilitate ba chiar rigiditate, iar acestui tip de fotografie îi lipsesc asocierile întâmplătoare, neintenționate pe care le vedeți, de exemplu, în fotografia clasică jurnalistică sau de reportaj. Prin urmare, cadrul în cadru face apel la un anumit aspect al personalității noastre. Dorința de a îmblânzi mediul înconjurător este proprie naturii umane, ceea ce are ca urmare imediată structurea imaginilor. Este plăcut să vezi că elementele unei fotografii au fost definite și plasate sub un control aproximativ.

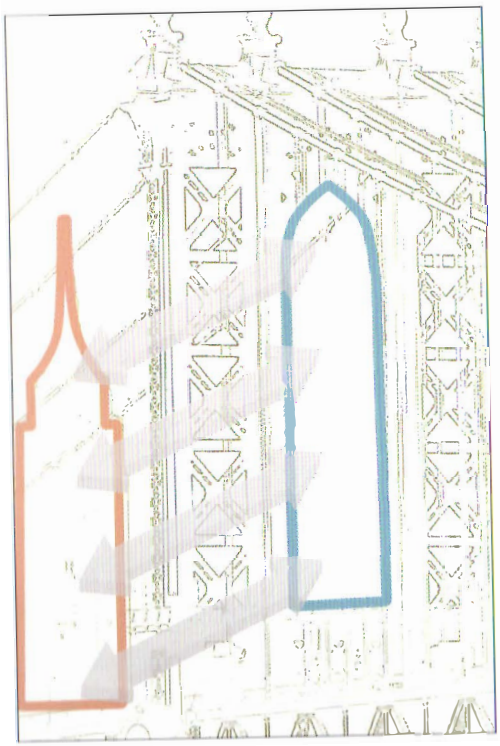
La un nivel exclusiv grafic, cadrele orientează atenția privitorului deoarece stabilesc o direcție restrictivă din cadrul exterior fotografiei. Cadrul interior atrage ochiul treptat, în special dacă are o formă asemănătoare cu formatul fotografiei. Apoi, acest impuls se continuă fără probleme în fotografie. O altă oportunitate demnă de a fi amintită în ceea ce privește designul este relația dintre două cadre. După cum am văzut la analiza dinamicii cadrului de bază, unghiurile și formele stabilite între granițele fotografiei și liniile din imagine sunt importante. Acest lucru este valabil mai ales în cazul unei muchii continue în interiorul fotografiei. Relația grafică dintre cele două cadre este foarte puternică atunci când spațiul dintre ele este îngust.

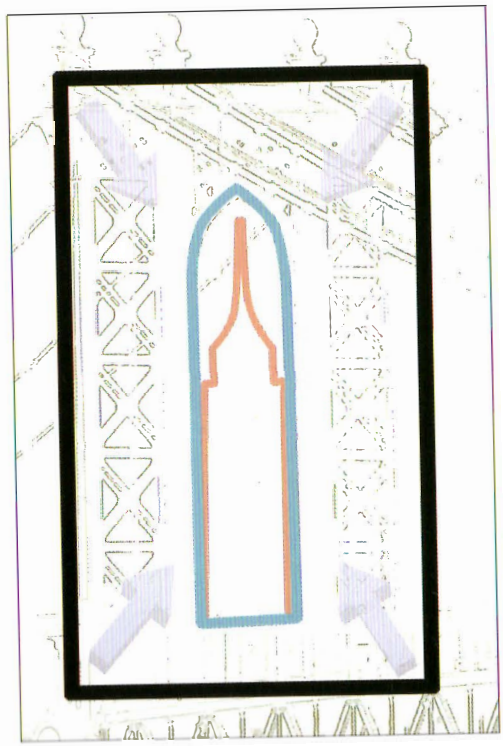
➤ PODUL MANHATTAN
Aceste două fotografii realizate la un interval de timp scurt, înfățișând Empire State Building și Podul Manhattan din New York, ilustrează felul în care tehnica de cadru în cadru poate modifica dinamica imaginii. În prima fotografie, perspectiva a fost aleasă în așa fel încât clădirea apare imediat lângă marginea pilonului de pod. Dinamica principală de aici constă în corespondența formelor, îndemnând privirea să se miște între cele două elemente, după cum se vede în prima schemă. Dintr-un punct de observație aflat mai în dreapta, clădirea se încadrează perfect în arcul central al pilonului de pod. Acum, privirea este atrasă înspre interior, către clădire, în trei pași, după cum sugerează săgețile din a doua schemă. Și aici, cadrul intern structurează imaginea într-un mod mai formal.



◄▲ AMPLIFICAREA PERSPECTIVEI
Dintr-o poziție inferioară și foarte precisă a aparatului foto (cu puține posibilități de mișcare), cadrul natural alcătuit aici de copacul din prim-plan ajută la consolidarea unei compoziții în care privirea este călăuzită pe sub ramură, în sus, pe peluză și către clădire.







▲ INTRODUCEREA MIȘCĂRII

Utilizarea reușită a cadrelor interne depinde în mare parte de corespondența corectă a formei, urmată de o combinație între poziția aparatului foto și distanța focală potrivită. În acest caz, mișcarea ondulatorie a ramurii puternic conturate, din prim-plan, creează un vector rotativ care animă imaginea.

CAPITOLUL 2:
PRINCIPII DE DESIGN

Compoziția este esențialmente organizarea în cadru a elementelor grafice. Acesta este principiul fundamental al designului, aplicabil oricărei arte grafice. Și riscurile coincid – anume că transpunerea în scris a unei tehnici poate deveni un set dogmatic de reguli. Este deosebit de important să abordăm principiile designului ca pe o formă de investigație, o atitudine a minții și un rezumat al resurselor disponibile. Nu este o soluție rapidă, de moment.

Există o analogie utilă cu limbajul. Dacă luăm cadrul ca pe un context sau ca pe o situație, principiile de bază ale designului reprezintă gramatica, elementele grafice din capitolul următor reprezintă vocabularul, iar procesul, din ultimul capitol, este sintaxa, felul în care formele sunt puse laolaltă, definind natura fotografiei.

Principiile designului în fotografie sunt, într-o oarecare măsură, diferite de cele din pictură sau din ilustrație. Astfel de paralele nu sunt neapărat utile, însă este important să înțelegem că există principii obiective de design, independente de preferințele individuale. Ele explică de ce unele fotografii creează anumite impresii și de ce unele moduri de organizare a imaginii au efecte previzibile.

Cele două principii fundamentale sunt contrastul și echilibrul. Contrastul subliniază diferențele dintre elementele grafice ale unei fotografii, indiferent dacă este vorba de un contrast al tonului, al culorii, al formei etc. Două elemente contrastante se evidențiază reciproc. Echilibrul este strâns legat de contrast. Avem aici de-a face cu relația activă dintre elemente opuse. Dacă există o concordanță în acest sens (între blocuri de culoare, de exemplu), imaginea conferă o senzație de echilibru. Altminteri, pare dezechilibrată, persistând o tensiune vizuală.

Ambele extreme, precum și toate variantele de echilibru dintre acestea, își au întrebuințările lor în fotografie. Ochiul caută armonia, fără ca aceasta să fie o regulă de compoziție. Refuzând ochiului un echilibru perfect putem crea o imagine mai interesantă și stârni reacția dorită. Compoziția eficientă nu înseamnă să te limitezi la producerea unor imagini „cuminți", de proporții familiare. De obicei, este satisfăcătoare din punct de vedere vizual, însă, în cele din urmă, un design bun funcționează. Începe cu o idee clară a fotografului cu privire la potențialul unei imagini și la efectul pe care aceasta trebuie să îl aibă.

Designul trebuie să funcționeze între limitele a ceea ce publicul știe deja despre fotografii. Se poate ca privitorii să nu cunoască tehnicile de design, dar să înțeleagă convențiile pentru că sunt familiarizați cu ele în urma vizionării a nenumărate imagini. Se consideră, de pildă, că focalizarea marchează punctele de interes. Anumite moduri de compoziție a unei imagini sunt considerate normale, devenind standarde asumate; fotograful le poate respecta sau nu, în funcție de intenția sa.

CONTRASTUL

Schimbarea fundamentală de paradigmă în teoria designului din secolul XX a avut loc în Germania, în anii 1920, în cadrul curentului Bauhaus. Înființată în 1919 la Dessau, această școală de artă, design și arhitectură a exercitat o influență majoră datorită abordării sale experimentale, interogative cu privire la principiile designului. Johannes Itten susținea cursul de bază la Bauhaus. Teoria compoziției elaborată de el își are rădăcina într-un concept simplu: contrastele. La baza compoziției unei imagini stătea contrastul dintre lumină și întuneric (clarobscur), dintre forme, culori și chiar senzații. O temă dată de către Itten studenților săi consta în găsirea și ilustrarea diferitelor posibilități de contrast: mare/mic, lung/scurt, neted/aspru, transparent/opac și așa mai departe. Acestea erau exerciții artistice deliberate, care se aplică foarte ușor fotografiei.

Intenția lui Itten era de a „trezi în subiect un sentiment vital prin observație personală", iar exercițiul său era ca un vehicul cu care plonjezi înăuntru și explorezi natura designului. Aici găsiți o adaptare a exercițiului său pentru fotografie.

Proiectul este structurat în două părți. Prima constă în realizarea unor perechi de fotografii contrastante. Cea mai ușoară modalitate constă în selectarea dintre fotografiile existente pe cele care ilustrează cel mai bine un anumit contrast. O metodă mai solicitantă, dar cu rezultate considerabil mai bune, este să ieșiți din casă și să căutați imagini care marchează un tip de contrast preplanificat.

A doua parte a proiectului constă în combinarea într-o fotografie a doi poli de contrast, un exercițiu care necesită mai multă imaginație. Nu există restricții cu privire la tipul de contrast, acesta putând fi legat de formă (luminos/întunecat, difuz/clar) sau de orice element de conținut. Contrastul poate fi de concept, ca, de exemplu, continuu/intermitent, sau nonvizual, cum ar fi zgomotos/liniștit. Lista din caseta de mai jos provine din exercițiul original propus de Itten.

Dascăl pasionat, Itten a dorit ca studenții săi să abordeze aceste contraste din trei direcții: „să le experimenteze cu simțurile, să le obiectiveze intelectual și să le realizeze sintetic." Trebuia ca studenții să simtă fiecare constrast fără să-l gândească imediat ca imagine, apoi să enumere modurile de transpunere a acestei senzații și, în cele din urmă, să facă o fotografie. De exemplu, pentru „mult/puțin", o primă impresie poate fi un grup mare de elemente, unul dintre ele ieșind în evidență prin ceva anume. Pe de altă parte, poate fi tratat ca grup de elemente în opoziție cu un obiect identic aflat la distanță, izolat. Acestea sunt doar două dintre abordări.

CONTRASTELE LUI ITTEN

punct / linie	suprafață / linie
plan / volum	suprafață / corp
mare / mic	linie / corp
sus / jos	neted / aspru
lung / scurt	tare / moale
larg / îngust	static / dinamic
gros / subțire	ușor / greu
luminos / întunecat	transparent / opac
negru / alb	continuu / intermitent
mult / puțin	lichid / solid
drept / curbat	dulce / acru
ascuțit / bont	puternic / firav
orizontal / vertical	zgomotos / liniștit
diagonal / circular	

O MULȚIME
Pentru a spori impresia de mulțime, această fotografie cu pești puși la uscat a fost realizată până în marginile plasei, fără a le depăși însă, astfel încât imaginea pare să se extindă în afara limitelor cadrului.

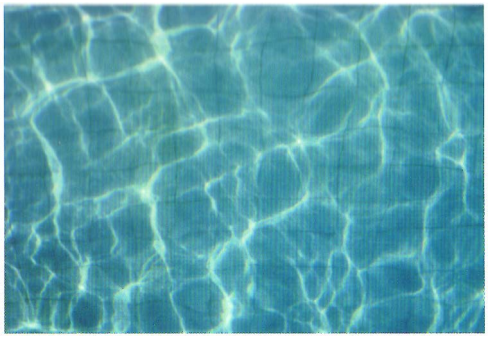
UN SUBIECT IZOLAT
Pentru a accentua izolarea acestei bărci abandonate, un obiectiv superangular mărește perspectiva, separând-o de țărmul îndepărtat. Compoziția este reușită prin faptul că elimină din raza vizuală alte puncte neesențiale de concentrare a atenției.

FIN
Textura foarte fină a ierbii din apropierea lacului Mono, din California, pare și mai delicată datorită alegerii unei perspective în contre-jour.

DUR
Peisajul urban monoton, lumina mată și efectul de reducere a perspectivei creat de un teleobiectiv, toate acestea contribuie la trăsăturile aspre, agresive ale piramidelor de pe acoperiș.

CONTRAST SLAB
Contrastul slab al acestei imagini înfățișând un sat al comunității shaker din Maine este creat în întregime de tipul de lumină: ceața din zorii zilei.

CONTRAST PUTERNIC
Efectul de lumină cu cel mai puternic contrast este produs de soarele aflat la altitudine mare, pe un cer senin și într-o atmosferă nepoluată. Relieful accentuat al acestor arcade de piatră creează o umbră adâncă, aspră.

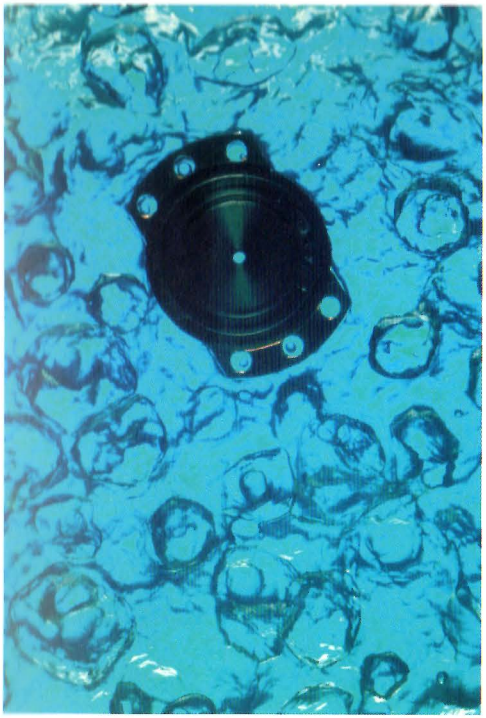


LICHID

Apa și alte lichide nu au o formă intrinsecă, astfel încât o metodă obișnuită de reprezentare a lor este sub forma picăturilor sau a căderilor masive, pe un fundal solid. Totuși, în cazul de față, efectul este creat de felul în care se oglindește lumina pe suprafața apei unei piscine, ceea ce face posibilă fotografierea exclusivă a apei.

SOLID

Lumina puternică și textura aspră, aridă a stâncilor, dau impresia de soliditate. Un teleobiectiv comprimă perspectiva asupra acestor canioane într-o structură de tipul unui zid, care umple cadrul.



SOLID/LICHID
Combinând într-o singură fotografie cele două contraste de pe pagina opusă, această imagine înfățișează un dispozitiv de oțel superconductor în baia sa de răcire cu azot lichid, clocotind la temperatura ridicată din laborator.

FIN/DUR
Un fulg delicat de flamingo, căzut pe noroiul uscat și crăpat din rezervația Rio Lagartos, din Yucatán, Mexic.

DELICAT/STRIDENT
Sărbătoarea Cireșilor din Japonia este un prilej pentru a admira florile roz și delicate. Totuși, în acest cadru, ele se observă pe un fundal de panouri stridente din Tokyo. Contrastul este și mai pregnant, deoarece pictogramele înseamnă în japoneză „foarte ieftin".

PERCEPŢIA GESTALTISTĂ

Psihologia gestaltistă a luat naștere în Austria și Germania la începutul secolului XX și, cu toate că o parte din teoriile sale (cum ar fi aceea că obiectele văzute lasă în creier urme cu forme similare) au fost abandonate, curentul a cunoscut o renaștere din perspectiva recunoașterii vizuale.

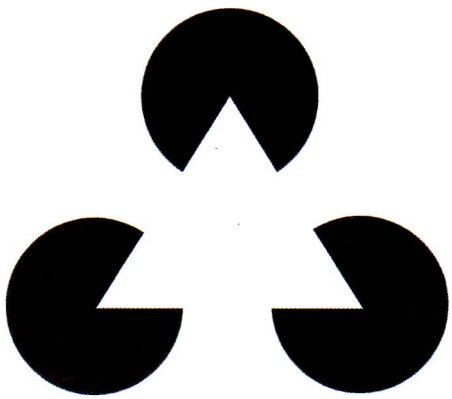
Teoria gestaltistă modernă are o abordare holistică a percepției, în baza principiului fundamental că întregul este mai mult decât suma părților și că, la vederea unei scene sau imagini, mintea face un salt de la recunoașterea elementelor individuale la înțelegerea întregului. Poate părea că aceste două concepte – aprecierea sensului mai amplu al imaginii ca întreg și înțelegerea ei bruscă și intuitivă – nu se potrivesc cu ce știm despre felul în care privim imaginile. (Reconstruirea unei fotografii în baza unei serii de mișcări rapide ale ochiului ce urmăresc punctele de interes este analizată în detaliu la pag. 80–81.) În realitate, teoria gestaltistă s-a adaptat la cercetarea experimentală și, în ciuda aserțiunilor sale uneori vagi, oferă unele explicații întemeiate cu privire la procesele perceptive complexe. Importanța sa pentru fotografie constă îndeosebi în legile organizării, pe care se bazează majoritatea principiilor de compoziție a imaginii, în special cele din capitolul de față și din următorul.

Cuvântul „gestalt" nu are un corespondent exact în română, însă se referă la modul în care ceva a fost *gestellt*, adică „localizat" sau „pus cap la cap", cu relevanță deosebită pentru compoziție. Ca mod de înțelegere a percepției, oferă o alternativă la tehnica atomistă, repetabilă, în care funcționează computerele și formarea imaginilor digitale, pas cu pas, subliniind valoarea *insight*-ului. Un alt principiu gestaltist este „optimizarea", înlesnind claritatea și simplitatea. Înrudit cu acest concept este și cel de *pragnanz* („precizie"), care afirmă că, atunci când înțelegerea are loc sub forma unui tot unitar („surprinderea imaginii"), implică un efort minim.

Legile gestaltiste ale organizării, enumerate în casetă, contribuie în mare măsură la explicarea modalităților prin care elementele grafice din fotografii, ca, de pildă, liniile, punctele, formele și vectorii potențiali sunt „încheiați" în mintea privitorului și înțeleși ca animând și conferind echilibru unei imagini. Una dintre cele mai importante și mai ușor de înțeles legi este cea a închiderii, ilustrate de bine cunoscutul triunghi Kanizsa (dreapta, jos). Vedem adeseori acest principiu aplicat în fotografie, acolo unde anumite părți ale unei compoziții sugerează o formă, iar această formă percepută structurează imaginea. Cu alte cuvinte, o formă sugerată are tendința de a consolida o compoziție, ajutând privitorul să o înțeleagă. Triunghiurile sunt printre cele mai generoase forme de „închidere sugerată" din fotografie, însă exemplul alăturat, format dintr-un cerc dublu, este neobișnuit.

Așa cum vom vedea mai în detaliu în Capitolul 6, crearea și interpretarea unei fotografii implică în mare măsură înțelegerea unei scene sau a unei imagini, preluarea informațiilor vizuale și încercarea de a le potrivi cu o ipoteză care explică felul în care arată aceasta. Teoria gestaltistă introduce ideea de regrupare și restructurare a elementelor vizuale, astfel încât imaginea să capete sens în întregul ei, idee cunoscută și sub numele de „fenomen phi". În vreme ce teoria gestaltistă este utilizată în designul academic, de pildă pentru a elimina confuziile și pentru a grăbi recunoașterea (diagrame, tablouri de comandă, planuri etc.), în fotografie poate juca un rol opus, dar la fel de valoros.

Așa cum vom vedea în Capitolul 5, „Intenția", există multe avantaje în încetinirea procesului prin care oamenii văd o fotografie, pentru a le oferi o surpriză sau a-i implica mai profund în imagine („participarea privitorului", în concepția lui Gombrich, pag. 140). Principiul emergenței (vezi casetă) explică felul în care, brusc, mintea înțelege un mesaj „ascuns" într-o fotografie (pag. 144–145, „Amânarea", detaliază acest aspect). În mod normal, forțarea minții spectatorului în momentul prezentării informațiilor nu este recomandată, dar în fotografie și în alte arte devine o recompensă pentru viitor.



▲ TRIUNGHIUL KANIZSA
Cea mai cunoscută demonstrație a închiderii este această imagine, creată de psihologul italian Gaetano Kanizsa, în care singurele forme sunt trei cercuri în care sunt tăiate arce de cerc, dar ochiul percepe un triunghi.

LEGILE ŞI PRINCIPIILE GESTALTISTE

LEGILE GESTALTISTE ALE ORGANIZĂRII PERCEPTIVE:

1. Legea proximității. Elementele vizuale sunt grupate în minte în funcție de apropierea dintre ele.
2. Legea asemănării. Elementele asemănătoare din punct de vedere al formei sau al conținutului tind să fie grupate.
3. Legea închiderii. Elementele dispuse relativ grupat sunt percepute ca formând un contur. Mintea caută forme închise.
4. Legea simplității. Mintea are tendința de a da explicații vizuale simple; sunt preferate liniile, curbele și formele simple, precum și simetria și echilibrul.
5. Legea destinului comun. Elementele grupate sunt percepute ca acționând împreună și comportându-se ca entitate unică.
6. Legea continuității. Similară cu cea de mai sus, aceasta afirmă că mintea tinde să continue formele și liniile dincolo de limitele acestora.
7. Legea izolării. Pentru ca o formă să fie percepută, ea trebuie să se distingă de fundal. Imaginile duble (vezi pag. 48) exploatează incertitudinea separării formei de fundal, având astfel un interes creativ.

Gruparea joacă un rol important în gândirea gestaltistă, fiind cunoscută ca „aglomerare".

PRINCIPIILE GESTALTISTE INCLUD:

1. Emergență. Părțile unei imagini cu informații insuficiente pentru a fi explicată apar brusc în urma cercetării îndelungate și, în cele din urmă, a descoperirii sensului.
2. Materializare. Mintea completează forma sau suprafața când informațiile vizuale sunt insuficiente. Aceasta cuprinde închiderea (sus).
3. Pluristabilitate. În unele situații, când există prea puține informații privitoare la profunzime, obiectele pot fi percepute instantaneu ca inversate. Acest principiu a fost exploatat mai mult în pictură (M.C. Escher, Salvador Dalí) decât în fotografie.
4. Constanță. Obiectele pot fi recunoscute indiferent de orientare, rotație, aspect, scară sau alți factori.

1

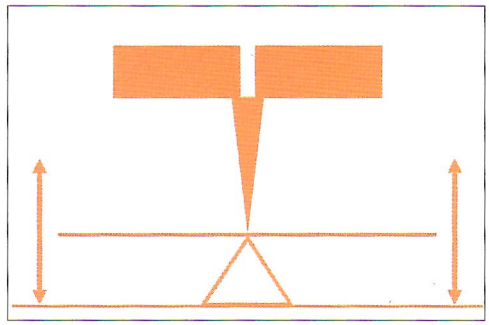
3

2

▲➤ ÎNCHIDEREA LA CERCURI

Legea gestaltistă a închiderii guvernează multe tehnici de compoziție care ajută la structurarea imaginilor. În această fotografie înfățișând gărzile ceremoniale de la ceremonia anuală Garebeg de la palatul Yogyakarta, Java, ochii văd două cercuri aproximative în stânga și în dreapta, iar acest fapt ajută la ordonarea imaginii. Totuși, ele sunt teoretice. În [1], aplicând un filtru median pentru a simplifica perspectiva, formele ies mai bine în evidență. În [2] sunt marcate secțiunile rotunjite și sunt destul de departe de niște cercuri complete; totuși, așa cum este evidențiat în [3], cercurile sugerate acționează în sensul concentrării atenției pe soldații în uniformă, aflați în interiorul lor. În esență, acesta este mecanismul demonstrat la pag. 84–93 (tematica formelor).

ECHILIBRUL



În centrul compoziției se află conceptul de echilibru. Echilibrul presupune eliminarea tensiunii, forțe opuse potrivite astfel încât să asigure stabilitate și armonie. Un principiu fundamental al percepției vizuale este că ochiul caută să echilibreze o forță prin alta. Echilibrul înseamnă armonie, o situație care, intuitiv, este plăcută estetic. Așadar, în fotografie, echilibrul se poate referi la orice element grafic (în Capitolul 3 vom analiza aceste elemente).

Dacă, de exemplu, într-o fotografie avem două elemente puternice, centrul cadrului devine un punct de referință în funcție de care vom percepe poziția celor două. Dacă o diagonală creează o senzație accentuată de mișcare într-o direcție, ochiul simte nevoia unei mișcări opuse. În relațiile dintre culori, contrastele succesive și simultane demonstrează faptul că ochiul va căuta să-și furnizeze propriile nuanțe complementare.

Când vorbim despre echilibrul de forțe dintr-o imagine, există tendința ca analogiile obișnuite să fie cele din mediul fizic: gravitație, puncte de sprijin, greutate, echilibru. Sunt niște analogii care pot fi utilizate în mod rezonabil, deoarece ochiul și mintea au o reacție obiectivă la echilibru, care funcționează foarte asemănător cu legile mecanicii. Putem dezvolta mai clar analogiile fizice dacă ne gândim la imagine ca fiind o suprafață echilibrată într-un anumit punct, ca o balanță. Dacă adăugăm un element într-o parte a imaginii, nu în centru, se creează un dezechilibru, iar noi simțim nevoia să-l corectăm. Nu contează dacă e vorba despre tonuri, culori sau altceva. Scopul este găsirea „centrului de gravitație" în plan vizual.

Privind astfel, există două tipuri diferite de echilibru. Unul este simetric sau static, celălalt este dinamic. În echilibrul simetric, distribuția forțelor este centrată, astfel că toate elementele se află la distanță egală de centru. Putem realiza acest lucru plasând subiectul unei fotografii chiar în mijloc. În analogia noastră cu balanța, subiectul se află în punctul de echilibru.
O altă modalitate de a obține același echilibru static este plasarea a două greutăți egale de fiecare parte a centrului, la distanțe egale. Adăugând o dimensiune, mai multe elemente grafice dispuse în mod egal în jurul centrului au același efect.

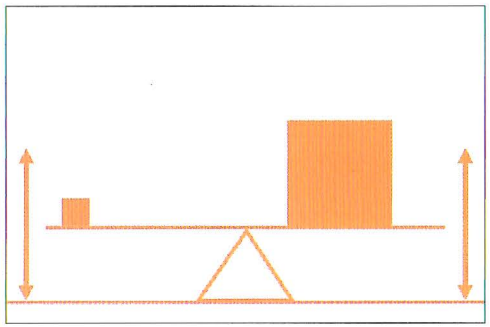
Al doilea tip de echilibru vizual pune în opoziție greutățile și forțele inegale, ceea ce animă imaginea. Într-o balanță, un obiect mare poate fi echilibrat de unul mic, dacă acesta din urmă este plasat la suficientă depărtare de centru. În mod similar, un mic element grafic se poate opune cu succes unuia dominant, atâta timp cât este amplasat înspre marginea cadrului. Opoziția reciprocă constituie mecanismul de obținere a majorității echilibrelor. Evident, această opoziție este un tip de contrast (vezi Contrastul, pag. 34–37).

Acestea sunt regulile de bază ale echilibrului vizual, însă ele trebuie abordate cu oarecare prudență. Până acum am descris funcționarea echilibrului în situații simple. În multe fotografii interacționează diferite elemente, iar problema echilibrului poate fi rezolvată intuitiv, în funcție de context. Analogia cu balanța este potrivită în explicarea elementelor fundamentale, însă nu recomand utilizarea ei ca un sprijin real în alcătuirea compoziției.

Un aspect mai important este dacă echilibrul trebuie sau nu obținut. În mod cert, ochiul

◂ ECHILIBRU DINAMIC

Echilibrul dinamic pune în opoziție două subiecte sau suprafețe inegale. La fel cum o greutate mică poate echilibra o masă mai mare, printr-o amplasare mai departe de punctul de sprijin, elementele mari și mici dintr-o imagine pot ajunge la echilibru prin amplasarea lor cu grijă în cadru. Remarcați aici că ceea ce se află în partea superioară dreaptă (ideogramele chinezești) capătă o mai mare importanță vizuală (vezi pag. 98–99 pentru mai multe informații despre greutatea vizuală).



jumătăți, pentru a accentua modelele și pentru a evidenția asemănarea dintre cele două părți ale imaginii.“ Compoziția simetrică trebuie să aibă o precizie perfectă. Puține imagini arată mai neîngrijit decât una aproape simetrică, dar care nu a ieșit.

Trebuie să luăm în calcul felul în care se creează tensiunea într-o compoziție neechilibrată. Mecanica este considerabil mai subtilă decât poate demonstra analogia cu balanța. În timp ce ochiul și creierul se află în căutarea echilibrului, nu înseamnă că este bine să îl oferim de-a gata. În orice imagine, interesul este direct proporțional cu efortul depus de privitor, iar un echilibru perfect nu mai lasă ochiul să lucreze. Astfel, echilibrul dinamic tinde să fie mai interesant decât cel static. Mai mult, în absența sa, ochiul încearcă să-l creeze în mod independent. În teoria culorilor, acesta este procesul care are loc în contrastul succesiv și în cel simultan (vezi pag. 118–121).

Acest lucru este evident în orice fotografie compusă excentric. În fotografia înfățișând un agricultor într-un câmp de orez, de la pag. 69, conform analogiei cu balanța, echilibrul este complet stricat, dar, chiar și așa, imaginea nu este deranjantă. Ochiul și creierul încearcă să găsească un element mai apropiat de centru, pentru a-l echilibra pe cel din dreapta, sus, astfel încât tot revin în partea centrală din stânga, jos, a cadrului. Evident, acolo se află doar întinderea de orez, prin urmare, cadrul beneficiază de atenție suplimentară. Firele verzi de orez ar fi mai puțin dominante dacă silueta ar fi amplasată în centru. Având în vedere compoziția dată, este greu de spus dacă fotografia înfățișează un agricultor într-un câmp de orez sau un câmp de orez, unde, întâmplător, cineva muncește. Acest proces prin care se încearcă o compensare a unei asimetrii evidente creează tensiune vizuală și poate fi foarte util în construirea dinamismului unei fotografii. El contribuie la atragerea atenției într-o zonă a fotografiei care, în mod normal, ar fi prea neinteresantă pentru a se face remarcată.

Un al doilea factor implicat în imaginile cu compoziție excentrică este logica. Cu cât asimetria este mai pronunțată, cu atât privitorul se așteaptă să existe un element justificativ. Cel puțin teoretic, cineva care privește o astfel de imagine va fi mai pregătit să o cerceteze cu luare-aminte pentru a găsi motivația. Totuși, fiți cu băgare de seamă la faptul că o compoziție excentrică poate fi considerată artificială.

Toate observațiile referitoare la echilibru trebuie să ia în calcul complexitatea grafică a multor imagini. Pentru a studia designul fotografiilor din volumul de față, am încercat să izolăm fiecare element grafic în parte. Multe dintre exemple, precum fotografia cu câmpul de orez, sunt voit atât de simple. În realitate, majoritatea fotografiilor conțin mai multe niveluri de efecte grafice.

▲ SIMETRIE BILATERALĂ
Anumite categorii de subiecte sunt, în mod natural, asimetrice în jurul propriei axe, cum este cazul acestei bărci de pescuit grecești, văzută din față. De obicei, arhitectura se încadrează tot în această clasă, ca și alte perspective frontale (de pildă, chipul uman). Precizia este deosebit de importantă într-o compoziție simetrică, întrucât cea mai mică eroare de aliniere va ieși imediat în evidență, iar imaginea va părea un eșec.

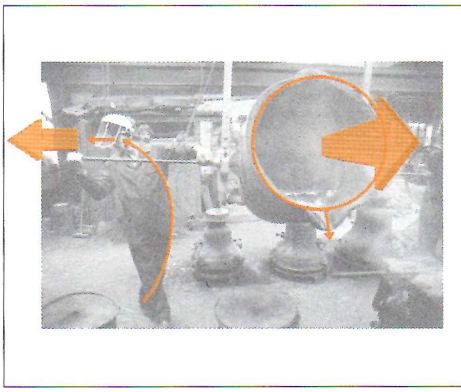
ECHILIBRU ȘI GRAVITAȚIE
Există tendința naturală de a proiecta asupra imaginilor și cadrelor imaginii propria noastră experiență în ceea ce privește gravitația. Așa cum vom vedea în Capitolul 3, verticalitatea exprimă o atracție gravitațională în jos, în timp ce bazele orizontale furnizează o suprafață de sprijin. Probabil că acesta este motivul pentru care amplasarea unui element dominant în cadru tinde să fie mai joasă, în special într-un cadru vertical (vezi pag. 26). Așa cum scria pictorul și profesorul Maurice De Sausmarez despre o verticală deasupra unei orizontale: „Împreună, cele două generează un sentiment profund satisfăcător, probabil deoarece simbolizează experiența umană a echilibrului absolut, de a sta în picioare pe pământ."

TENSIUNEA DINAMICĂ

Am văzut deja cum anumite elemente grafice de bază conțin mai multă energie decât altele, ca, de exemplu, diagonalele. Unele construcții de design sunt, de asemenea, mai dinamice decât altele: ritmul creează impuls și activitate, iar amplasarea neobișnuită a obiectelor induce tensiune, întrucât ochiul încearcă să-și creeze propriul echilibru. Totuși, în loc să ne gândim la o imagine în termeni de echilibru sau dezechilibru, o putem discuta din punctul de vedere al tensiunii dinamice, ceea ce presupune utilizarea energiei inerente a diverselor structuri pentru a ține privirea în alertă și pentru a o îndepărta de centrul fotografiei. Este opusul caracterului static al compozițiilor formale.

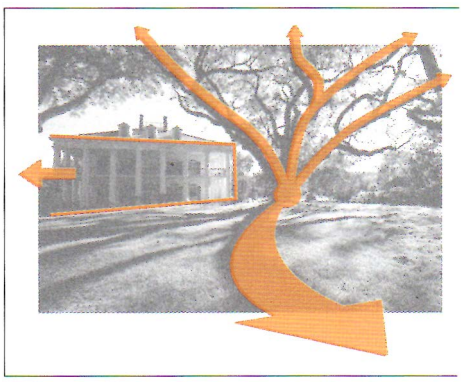
Se impune o oarecare precauție, deoarece introducerea tensiunii dinamice într-o fotografie pare o modalitate prea simplă și rapidă de atragere a atenției. Așa cum utilizarea culorilor intense, vibrante este eficientă imediat într-o fotografie, dar devine artificială când este constantă, la fel și acest tip de activare poate deveni obositoare după o vreme. Ca orice tehnică pregnantă și de efect când este văzută prima dată, are tendința de a-și slăbi puterea în timp. Efectul se pierde rapid, iar ochiul trece la următoarea imagine.

Tehnicile de obținere a tensiunii dinamice sunt destul de clare. Fără a reprezenta o rețetă, combinația ideală constă într-o varietate de diagonale dispuse în direcții diferite, linii întretăiate și dispozitive structurale care conduc ochiul către exterior, de preferat în direcții opuse. Este un argument împotriva utilizării de structuri circulare și sugerează faptul că se poate folosi eficient un suport puternic, liniile privirii (vezi pag. 82–83).



➤ ▲ TURNĂTORIE DE FONTĂ
Direcția privirii, precum și direcția din care apar elementele sunt responsabile aici pentru liniile de perspectivă divergente. Bărbatul privește în stânga. Pâlnia cu metal topit este orientată către dreapta. În plan vizual, cele două subiecte trag în direcții opuse.

◄ ▼ ALEE STRĂJUITĂ DE STEJAR
Liniile divergente și mișcarea constituie cheia tensiunii dinamice. Aici, ramurile copacului și umbra sa puternic curbată au o mișcare accentuată către exterior, exagerată de obiectivul superangular de 20 mm efl (distanță focală echivalentă). Distorsiunea și amplasarea clădirii dau impresia că aceasta se deplasează spre stânga, în afara cadrului.



◄▲ MOVILĂ DE BUMBAC
La sud de Khartoum, sortând bumbacul proaspăt cules, două sudaneze se mișcă cu grație și pricepere. Un obiectiv superangular exagerează geometria imaginii în apropierea marginilor cadrului, iar dintr-o serie de fotografii, cea aleasă conține cea mai mare cantitate de energie și mișcare: liniile și gesturile atrag deopotrivă atenția către exterior, atât la stânga, cât și la dreapta.

SILUETA ŞI FUNDALUL

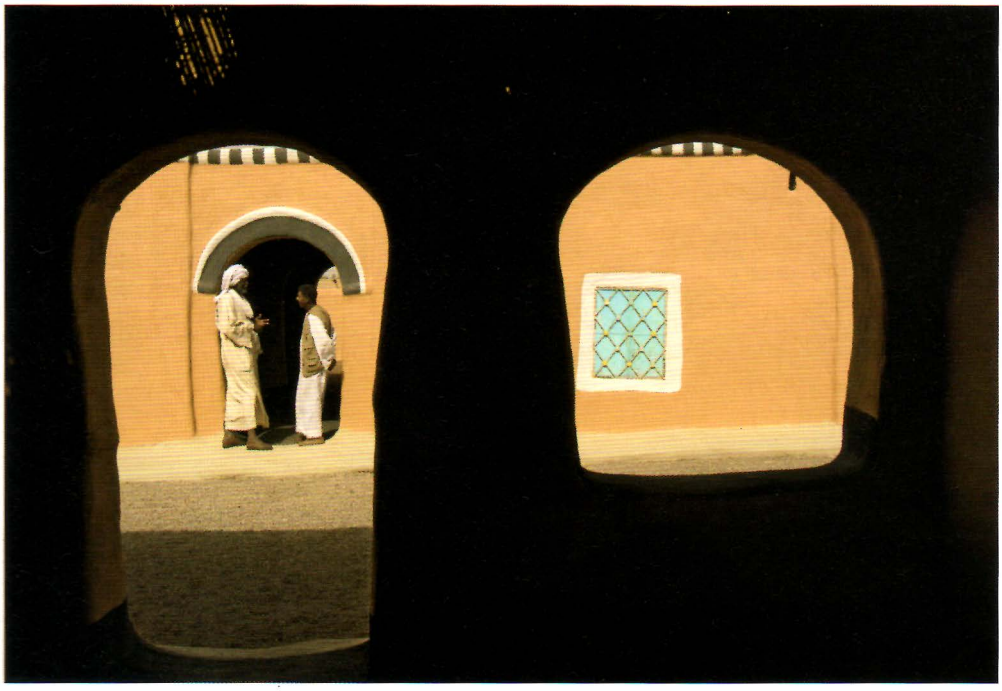
Suntem programaţi să acceptăm ideea unui fundal. Cu alte cuvinte, în baza experienţei noastre vizuale normale, pornim de la ideea că, în majoritatea scenelor, există ceva la care să privim (subiectul), iar acel ceva se află situat într-un anumit decor (fundalul). Unul iese în evidenţă, celălalt este retras. Unul constituie motivul realizării fotografiei; celălalt este acolo doar ca să umple restul cadrului. Aşa cum am văzut, acesta constituie un principiu de bază al teoriei gestaltiste.

Pentru majoritatea fotografiilor, acest principiu se aplică întocmai. Adesea, alegem un obiect sau un grup distinct de obiecte ca fiind scopul imaginii. Poate fi o persoană, o natură moartă, un grup de clădiri, o parte din ceva. Dincolo de centrul atenţiei se află fundalul şi, în multe imagini bine concepute, acesta vine în completarea subiectului. Adesea, ştim deja care este subiectul înainte ca fotografierea să înceapă. Punctul de interes principal a fost decis: o figură umană, poate, un cal sau un automobil. Dacă circumstanţele în care este realizată fotografia sunt controlabile, decizia următoare poate fi alegerea fundalului, altfel spus, care dintre decorurile disponibile va pune cel mai bine în valoare subiectul. Acest lucru se întâmplă foarte des, după cum se poate observa dintr-o privire fugară asupra imaginilor din această carte.

Totuşi, există circumstanţe în care fotograful trebuie să aleagă dintre două componente ale unei perspective care va fi subiectul şi care fundalul. Acest prilej apare când în imagine există o oarecare ambiguitate, şi ajută să avem un minimum de detaliu realist. În această privinţă, fotografia prezintă un dezavantaj în comparaţie cu desenul, prin prisma realismului inerent. Privitorul ştie că imaginea reproduce o realitate şi, prin urmare, ochiul caută indicii.

Unele dintre cele mai clare exemple de relaţie ambiguă între siluetă şi fundal se găsesc în caligrafia japoneză şi cea chinezească, în care spaţiile albe dintre tuşele de pensule sunt la fel de active şi de logice ca şi caracterele negre. Când ambiguitatea atinge cel mai înalt nivel, apare o alternare a percepţiei. La un moment dat, tonurile întunecate avansează, apoi se retrag. Două imagini interconectate fluctuează înainte şi înapoi. Precondiţiile în acest caz sunt destul de simple. În imagine trebuie să existe două tonuri, cât mai contrastante cu putinţă. Este necesar ca cele două suprafeţe să fie cât mai egale posibil. În cele din urmă, conţinutul imaginii trebuie să aibă un număr limitat de indicii cu privire la ce constituie prim-planul şi ce constituie fundalul.

În acest context, important nu este cum să faci fotografii iluzorii, ci cum să utilizezi sau să elimini ambiguitatea în cadrul relaţiei dintre subiect şi fundal. Cele două exemple de aici, ambele siluete, utilizează aceeaşi tehnică din caligrafie: fundalul real este mai deschis decât subiectul real, care tinde să-i imprime o mişcare în faţă; suprafeţele sunt aproape egale, iar formele nu sunt întru totul evidente la prima vedere. Totuşi, acestea pot fi identificate, după o clipă de reflecţie. Ambiguitatea siluetă/fundal este utilizată nu în scopul abstractizării, ci pentru a adăuga imaginii o tensiune optică şi un interes sporit.



◄ FERESTRE
Perspectiva asupra unei case nubiene din sudul Sudanului se realizează prin două ferestre construite din pământ bătătorit. În soarele puternic, contrastul dintre lumină şi umbră este extrem, iar decuparea atentă a cadrului, pentru ca suprafeţele de lumină şi umbră să fie egale, creează o ambiguitate cu privire la siluetă/fundal, cu atât mai mult cu cât este de aşteptat ca lumina, în mod normal, să fie în prim-plan în comparaţie cu umbra.

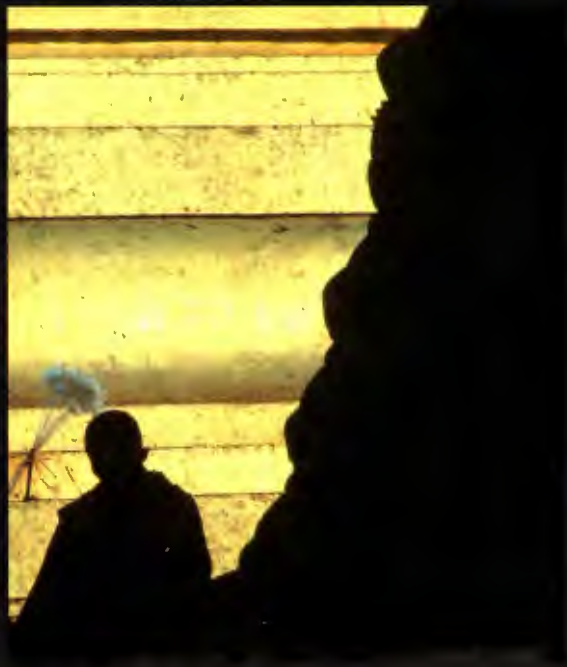
CĂLUGĂR BIRMANEZ

În această succesiune de cadre tot mai apropiate de subiect, un călugăr se roagă lângă o stupă birmaneză. Silueta se profilează pe zidul aurit al unei pagode mari. De la stânga la dreapta, secvența se îndreaptă de la direct și evident către o oarecare ambiguitate, iar decuparea finală are scopul de a egaliza dimensiunile suprafețelor luminate cu cele umbrite. Întrucât fundalul este deschis, se creează o alternare vizuală, ce sporește abstracția.

1

2

3



4

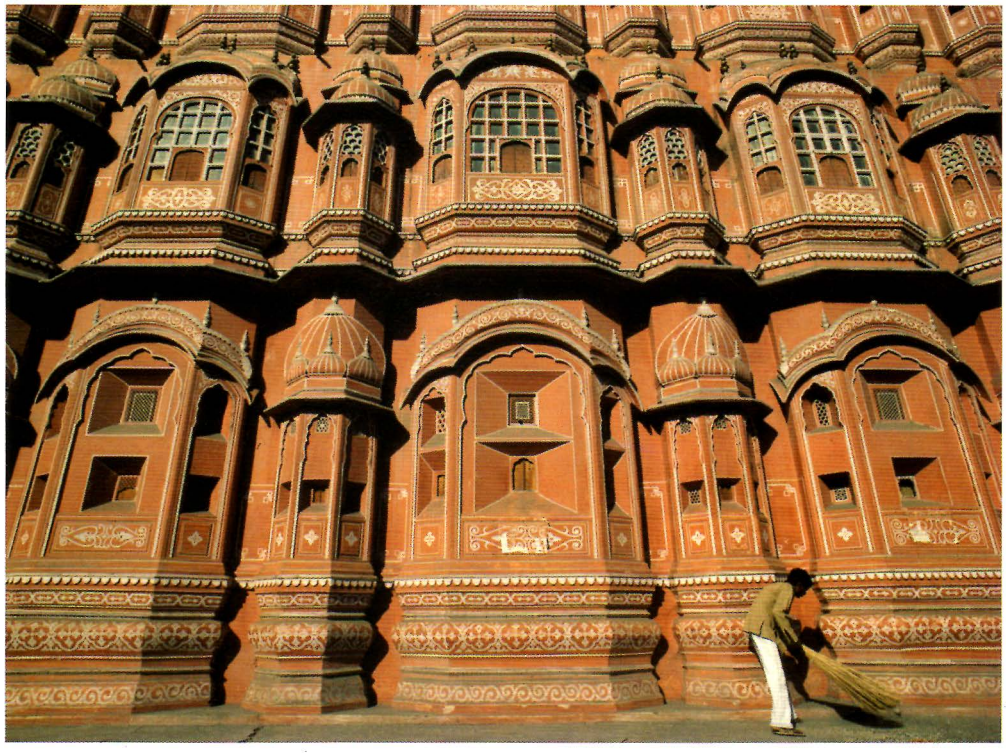
RITMUL

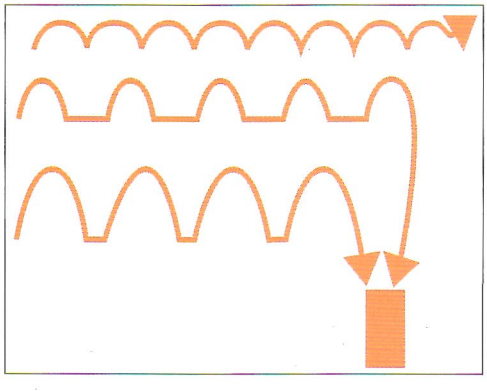
Când în scenă se află mai multe elemente similare, în anumite condiții, dispunerea lor creează o structură vizuală ritmică. Repetiția este un ingredient necesar, însă ea în sine nu garantează senzația de ritmicitate. Există o analogie muzicală evidentă, perfect justificată. Precum ritmul unei piese muzicale, ritmul optic al unei fotografii variază de la perfect uniform la sincopă.

Într-o fotografie, ritmul are nevoie de timp și de o dinamică a privirii pentru a putea fi apreciat. Prin urmare, dimensiunile cadrului impun anumite limite, astfel încât ceea ce se vede este doar o secvență ritmică. Ochiul și mintea extind percepția (vezi legea gestaltistă a continuității) și presupun ritmul continuu (într-o fotografie precum cea a șirului de soldați de la pag. 183). Astfel, un flux repetitiv de imagini este perceput ca fiind mai lung decât se vede.

Ritmul constituie o trăsătură a felului în care ochiul scanează fotografia, similară cu repetiția. Devine mai accentuat atunci când fiecare ciclu al său încurajează ochiul să se miște (precum în exemplul din dreapta). Tendința naturală a ochiului de a se mișca dintr-o parte în alta (vezi pag. 12–15) este evidentă aici, întrucât ritmul are nevoie de direcție și curgere pentru a căpăta viață. Mișcarea ritmică are loc de obicei în sus și în jos, întrucât ritmul vertical este mai ușor de perceput. Într-o imagine, ca și în muzică, ritmul deține o forță considerabilă. Are impuls și, datorită acestuia, creează o senzație de continuitate. Odată ce ochiul a recunoscut repetiția, privitorul presupune că ea continuă și în afara cadrului.

Ritmul este și o caracteristică a acțiunii repetitive și are o semnificație practică reală în fotografie și în alte activități similare. În fotografia principală de pe pagina opusă, cu țăranii indieni din apropierea Madrasului, care cern orezul, potențialul devine imediat evident. Prima fotografie din serie nu este interesantă, dar ilustrează acțiunea în sine, care consta în a lua orez cu coșul și a-l ridica, apoi a apleca ușor coșul, astfel încât vântul să separe orezul de pleavă. Fiecare lucrător muncea independent, însă, în mod inevitabil, două sau mai multe persoane se nimereau să fie în aceeași poziție la un anumit moment. Am așteptat, așadar, ca trei persoane să muncească la unison. O altă problemă a constat în găsirea unghiului corect de vizualizare din care cele trei siluete să fie aliniate, astfel încât ritmul să aibă efect grafic maxim. Astfel de situații nu prezintă niciodată certitudini (se poate ca un muncitor să se oprească din lucru), dar într-o situație de acest gen, șansele sunt destul de mari.





◄▲ RITM ȘI PAUZĂ
Când ritmul este previzibil, ca, de pildă, în cazul fațadei acestui palat din Jaipur, India, repetiția duce adesea la monotonie. În cazul de față, o anomalie care marchează o întrerupere de ritm poate dinamiza imaginea. Aici, măturătorul oferă pauza necesară. Remarcați că, deoarece ochiul urmează în mod natural o structură ritmică de la stânga la dreapta, se recomandă amplasarea siluetei în extrema dreaptă, pentru ca ochiul să aibă timp să stabilească ritmul.

DINAMICA

Aliniată, fotografiată cu un obiectiv superangular, acţiunea are o direcţie accentuată, motiv pentru care siluetele sunt amplasate în stânga sau în centru, pentru ca direcţia să se afle în cadru. Postura femeii aflată în prim-plan adaugă un element în plus la mişcarea undultoare. Tipici pentru situaţia în care se cunosc elementele de bază, dar fotograful nu are nici un fel de control asupra lor, sunt numeroşii factori de distragere a atenţiei şi micile întâmplări care (desigur) nu se conformează dorinţelor fotografului. Această secvenţă surprinde elementele pe măsură ce se apropie tot mai mult de viziunea fotografului.

1

3

2

4

MODELUL, TEXTURA, MULŢIMEA

Asemenea ritmului, modelul se construieşte pe repetiţie, dar, spre deosebire de primul, este asociat cu suprafaţa, nu cu direcţia. Un model incurajează privirea să se plimbe de-a lungul fotografiei. Are cel puţin un element de omogenitate şi, prin urmare, un soi de natură statică.

Calitatea principală a unui model este că acoperă o suprafaţă, astfel că fotografiile care prezintă cel mai puternic model sunt cele în care acesta se întinde dintr-o margine în alta a cadrului. Apoi, la fel ca în cazul unui ritm „din margine în margine", apare fenomenul continuităţii, iar ochiul presupune că modelul se extinde şi în afara cadrului. Fotografia şeilor de bicicletă ilustrează acest aspect. Cu alte cuvinte, dezvăluirea unei margini a modelului instituie limite; dacă nu se vede nici un capăt, se consideră că imaginea este o parte a unei suprafeţe mai mari.

Cu cât numărul elementelor vizibile în imagine este mai mare, cu atât există o senzaţie mai acută de model, şi nu de grup de obiecte individuale. Acest lucru funcţionează în cazul unei mulţimi în care elementele individuale sunt dificil de distins, devenind o textură. În ceea ce priveşte numărul de elemente, limitele eficiente se află între 10 şi câteva sute, un exerciţiu util atunci când vă aflaţi în faţa unei mase de obiecte similare fiind să începeţi de la o distanţă (sau o distanţă focală) de unde să surprindeţi întregul grup, asigurându-vă că acesta ajunge până în marginile cadrului, apoi să faceţi fotografii succesive, apropiindu-vă şi încheind cu patru sau cinci elemente. Seria de imagini va cuprinde una sau două în care efectul de model este cel mai vizibil. Aşadar, modelul depinde şi de scară.

Un model văzut la scară suficient de mare are aparenţa unei texturi, aceasta fiind calitatea primară a unei suprafeţe. Structura unui obiect reprezintă forma sa, în timp ce structura materialului din care este alcătuit reprezintă textura. Ca şi modelul, aceasta este determinată de scară. Textura unei bucăţi de gresie este dată de asprimea grăuntelor individuale compacte, cu diametrul de un milimetru. Gândiţi-vă la aceeaşi gresie ca parte a unei faleze; partea din faţă a falezei este suprafaţa, iar textura constă, la o scară mult mai mare, din fisurile şi crestele stâncii. Gândiţi-vă la un lanţ muntos care cuprinde faţada falezei. O imagine din satelit înfăţişează chiar şi cei mai înalţi munţi ca pe nişte încreţituri pe suprafaţa pământului: textura sa. Acest tip de scară repetitivă a texturii are legătură cu geometria fractală.

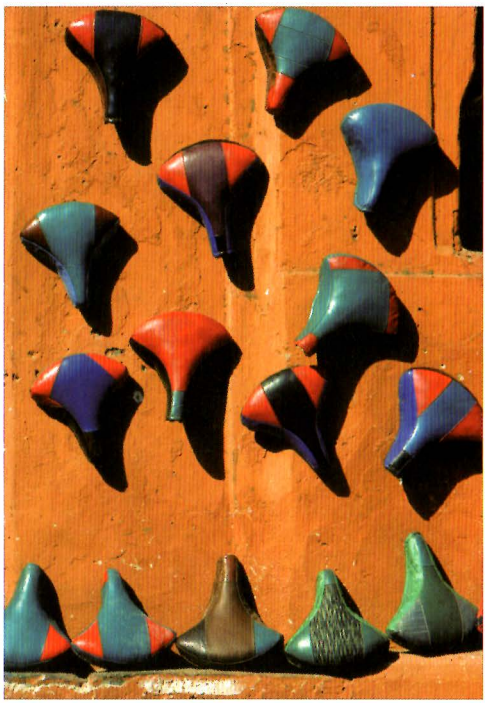
▲ MULŢIME
Aglomerările masive prezintă o atracţie aparte, atât grafică, precum şi de uimire în faţa cantităţii neaşteptate. Umplerea totală sau aproape totală a cadrului este mai mult sau mai puţin esenţială pentru funcţionarea acestui tip de imagine. În acest caz, deşi unghiul de vizualizare este redus, un teleobiectiv de 600 cuprinde întreaga masă.

Textura este o caracteristică a structurii, şi nu a tonului sau culorii, astfel că se adresează în special simţului tactil. Deşi nu o putem atinge propriu-zis, cu mâna, înfăţişarea sa acţionează prin acest canal tactil, ceea ce explică de ce textura este relevată cu ajutorul luminii: la scară redusă, doar lumina reliefează, direcţia şi calitatea luminii fiind deosebit de importante. Relieful şi, în consecinţă, textura se văd cel mai bine când lumina este oblică şi intensă, nu delicată şi difuză. Aceste condiţii se îmbină pentru a crea cele mai ascuţite umbre, proiectate de fiecare element al texturii, fie că este vorba de ţesătura unui material textil, de încreţiturile pielii sau de fibra lemnoasă. Cu cât textura este mai fină, cu atât lumina trebuie să fie mai oblică şi mai puternică, excepţie făcând suprafeţele netede, ca, de pildă, metalul lustruit, care reflectă lumina, textura fiind înlocuită de reflecţie (vezi pag. 124).

Legată de model şi textură, dar în situaţia în care conţinutul are un rol mai puternic, este ideea de mulţime, ca, de pildă, o aglomeraţie de oameni sau un banc de peşti. Atracţia faţă de mulţimi constă în surpriza de a vedea laolaltă un număr atât de mare de indivizi. Perspectiva clădirii Kaaba din Mecca, văzută dintr-un minaret, de pildă, cuprinde cel puţin un milion de persoane, fapt remarcabil în sine. Adunările numeroase marchează, de obicei, un eveniment. Încadrarea în interiorul limitelor unei mase face ochiul să creadă că aceasta continuă la infinit.

◂ MODEL REGULAT

Șirurile ordonate și alte dispuneri geometrice de mulțimi constituie modele regulate. Într-un exemplu de acest fel, alinierea în sine nu este prea captivantă, iar interesul pentru fotografie depinde în mare măsură de natura obiectului: niște gâturi de sticlă ar fi mult mai neinteresante decât aceste tăbliță religioase. Remarcați că senzația de model depinde de scară și de număr; decuparea ar diminua-o.

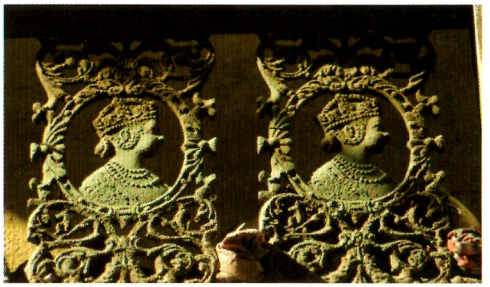


◂ MODEL NEREGULAT

Ca să fie neregulate și totuși să apară sub forma unui model, obiectele trebuie plasate grupat; neregularitatea nu presupune neapărat dezordine, după cum se crede. Eficiența unui model depinde și de suprafața acoperită. Dacă elementele ajung până în cele patru margini ale cadrului, ca în această fotografie, ochiul presupune că se continuă și dincolo de acestea.

◂ MODEL ÎNTRERUPT

Modelele sunt lipsite de direcție și adesea constituie fundaluri mai bune decât subiecte propriu-zise. În acest exemplu însă, grămada de perle, proaspăt recoltate de la o fermă thailandeză, reprezintă subiectul. Pentru a sublinia ideea de cantitate, au fost aranjate în așa fel încât să depășească marginile, dar pentru a forma o imagine, a fost inclus un element vizual contrastant, o perlă barocă decolorată, care rupe tiparul, tocmai pentru a-l accentua.



▲ ILUMINARE DIRECTĂ OBLICĂ

Condiția clasică de iluminare pentru cea mai bună reliefare a texturii este unghiul activ și sursa directă, nedifuză. Soarele pe cer senin este cea mai intensă sursă disponibilă, iar, aici, iluminarea aproape paralelă cu grilajul de fier face ca textura să domine imaginea.

PERSPECTIVA ŞI ADÂNCIMEA

Unul dintre paradoxurile vederii este că, deşi imaginea proiectată pe retină se supune legilor opticii şi înfăţişează obiectele în depărtate ca fiind mai mici, creierul cunoaşte dimensiunea lor adevărată, în baza unor indicii suficiente. El acceptă ambele realităţi: obiectele îndepărtate sunt în acelaşi timp mici şi la scară reală. Acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul perspectivei liniare. Marginile paralele ale unui drum ce se desfăşoară în faţa noastră converg optic, fiind totodată percepute ca drepte şi paralele. Explicaţia acestui fapt poartă numele de „constanţă a scalei", un mecanism perceptiv puţin înţeles, care permite minţii să rezolve contradicţiile de adâncime. Impactul său asupra fotografiei constă în aceea că imaginea înregistrată este pur optică, astfel încât obiectele îndepărtate apar doar mici, iar liniile paralele converg. Ca şi pictura, fotografia trebuie să respecte anumite strategii pentru a spori sau a reduce senzaţia de adâncime, iar imaginile funcţionează în propriul cadru de referinţă, nu în cel al percepţiei normale.

Relaţia constantă a fotografiei cu scenele reale face ca senzaţia de adâncime a imaginii să fie întotdeauna importantă, ceea ce influenţează realismul fotografiei. În sensul cel mai larg, perspectiva reprezintă aspectul obiectelor în spaţiu şi relaţiile dintre ele, precum şi dintre ele şi privitor. În mod obişnuit, în fotografie este utilizată pentru a descrie intensitatea impresiei de adâncime a imaginii. În continuare vor fi descrise diversele tipuri de perspectivă şi alte elemente de control al perspectivei, însă mai întâi trebuie să luăm în calcul modalităţile de utilizare, precum şi motivele. Având în vedere posibilităţile diferite de abordare a perspectivei, în ce condiţii ar fi util pentru fotograf să sporească sau să reducă senzaţia de adâncime? O senzaţie acută de perspectivă are tendinţa de accentuare a sentimentului privitorului că se află în faţa unei scene reale. Evidenţiază calităţile de reprezentare ale subiectului, şi mai puţin structura grafică.

Următoarele tipuri de perspectivă cuprind variabilele care influenţează senzaţia de adâncime. Dominanta depinde de împrejurări, la fel ca şi influenţa fotografului.

CĂI DE ACCENTUARE A PERSPECTIVEI	CĂI DE DIMINUARE A PERSPECTIVEI
Alegeţi un punct de observaţie care oferă un interval de distanţă.	Modificaţi punctul de observaţie astfel încât diferite distanţe din scenă să pară planuri fără legătură; cu cât mai puţine, cu atât mai bine.
Utilizat aproape de zonele din faţă ale scenei, un obiectiv superangular accentuează perspectiva liniară şi poate cuprinde un interval mare, din prim-plan până în fundal.	Un teleobiectiv comprimă aceste planuri, reducând perspectiva liniară atunci când este utilizat de la distanţă.
Plasaţi subiectele în culori calde pe fundaluri în tonuri reci.	Plasaţi subiectele în culori reci pe fundaluri în tonuri calde.
Utilizaţi mai multă lumină directă, nedifuză.	Utilizaţi iluminarea frontală, difuză şi fără umbre.
Utilizaţi iluminarea sau amplasarea pentru a păstra tonurile vii în faţă şi pe cele întunecate în spate.	Egalizaţi sau inversaţi distribuţia tonurilor, astfel încât obiectele deschise să nu apară în prim-plan.
Unde se poate, includeţi obiecte cu dimensiuni familiare, situate la distanţe diferite, pentru a oferi o scară uşor de identificat. De preferat, folosiţi obiecte similare.	Maximizaţi adâncimea câmpului pentru ca, în mod ideal, întreaga fotografie să aibă o focalizare clară. Cu un aparat de format mare sau cu un obiectiv *tilt*, utilizaţi mişcările pentru a creşte claritatea globală.
Permiteţi focalizării să nu mai fie clară la distanţă.	Reduceţi ceaţa, cu ajutorul filtrelor UV sau de polarizare.

PERSPECTIVA LINIARĂ

În imaginile bidimensionale, este cel mai întâlnit tip de efect de perspectivă. Perspectiva liniară este caracterizată de linii convergente. În majoritatea scenelor, aceste linii sunt paralele, ca, de pildă, marginile unui drum sau laturile de sus şi de jos ale unui zid, dar, dacă se îndepărtează de aparatul foto, par convergente către unul sau mai multe puncte imaginare. În cazul în care se continuă suficient de mult în imagine, apar ca unite într-un punct real. Când aparatul este drept, iar perspectiva reprezintă un peisaj, liniile orizontale sunt convergente la orizont. Când aparatul este orientat în sus, liniile verticale, cum sunt muchiile unei clădiri, vor converge către o parte nespecificată de pe cer; vizual, acest aspect este mai greu de acceptat ca imagine normală de cei mai mulţi oameni.

➤ OBIECTIVUL TILT

Realizată cu un obiectiv *tilt* („înclinat"), această imagine este clară nu doar în apropierea documentelor cartografice, dar şi în partea îndepărtată a încăperii. Un obiectiv *tilt* plasează elementele obiectivului la un anumit unghi faţă de senzorul aparatului, care, la rândul său, plasează planul focal al imaginii la un unghi mai mare faţă de senzor.

În procesul de convergență, toate sau majoritatea liniilor devin diagonale, iar acest fapt induce tensiune vizuală și o senzație de mișcare, așa cum vom vedea la pag. 76–77. Mișcarea în sine contribuie la percepția adâncimii, alături de liniile care ghidează privirea în scenă și în afara ei. Prin asociere, diagonalele creează o senzație de adâncime, aici fiind inclusă și umbra, care, dacă este privită oblic, poate apărea sub forma liniilor. Lumina directă a soarelui aflat jos pe cer va spori perspectiva dacă umbrele proiectate sunt diagonale. Punctul de observație determină gradul de convergență și, cu cât unghiul format de direcția privirii cu suprafața este mai ascuțit, cu atât gradul de convergență este mai mare, cel puțin până când aparatul ajunge aproape de nivelul solului, situație în care convergența devine extremă și dispare.

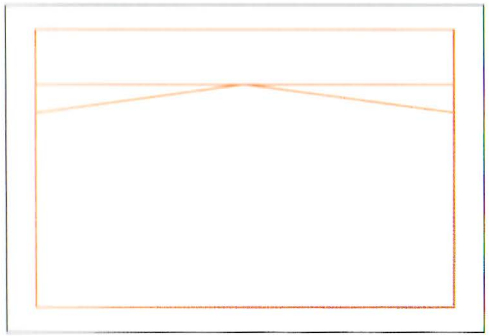
Distanța focală este un alt factor important în perspectiva liniară. Dintre două obiective orientate direct către punctul de fugă al scenei, superangularul arată mai mult din diagonale în prim-plan, iar acestea tind să domine structura imaginii. Obiectivele superangulare au o predilecție către sporirea perspectivei liniare, în timp ce teleobiectivele tind să o aplatizeze.

PERSPECTIVA REDUCTOARE

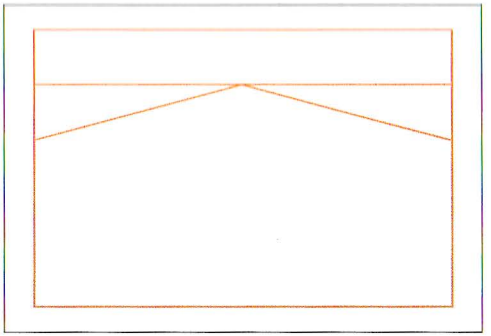
Reprezintă o variantă a perspectivei liniare. Imaginați-vă un rând de copaci identici, care străjuiesc un drum. O perspectivă de-a lungul drumului duce la convergența șirului de copaci, însă, luați individual, aceștia vor părea din ce în ce mai mici. Perspectiva reductoare funcționează perfect în cazul obiectelor identice sau asemănătoare, aflate la distanțe diferite.

▲ PERSPECTIVA LINIARĂ
Un obiectiv superangular de 20 mm efl și un punct de vizualizare care surprinde laturile paralele ale unui zid (Zidul lui Hadrian din nordul Angliei) pornind direct din aparatul foto oferă condițiile clasice pentru o perspectivă liniară puternică. Înălțimea la care este amplasat aparatul foto aflat deasupra zidului determină distanța verticală vizibilă în fotografie. La rândul său, aceasta determină gradul de convergență (vezi pag. 55).

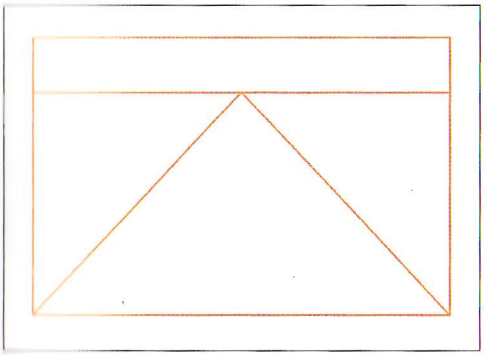
Din motive similare, orice obiect recognoscibil va fi o referință de scară; în locul potrivit din scenă, acesta ajută la stabilirea perspectivei. Asociate cu perspectiva reductoare sunt și amplasarea (prin prisma familiarității, obiectele din partea de jos a fotografiei sunt considerate a fi în prim-plan) și suprapunerea (în cazul în care conturul unui obiect se suprapune peste altul, este considerat a fi cel din față).



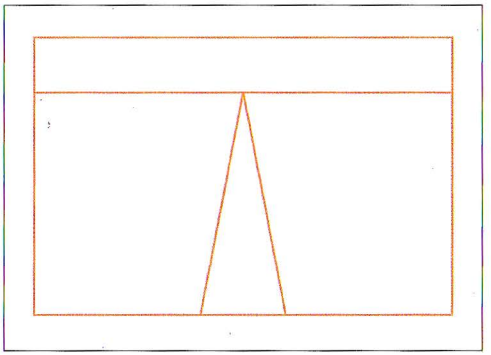
▲ FOARTE JOS



▲ JOS

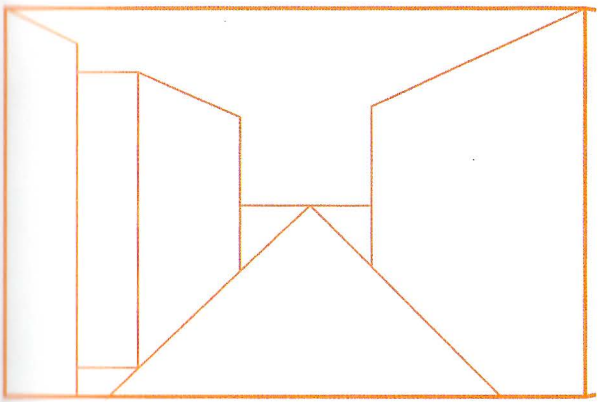


▲ MEDIU

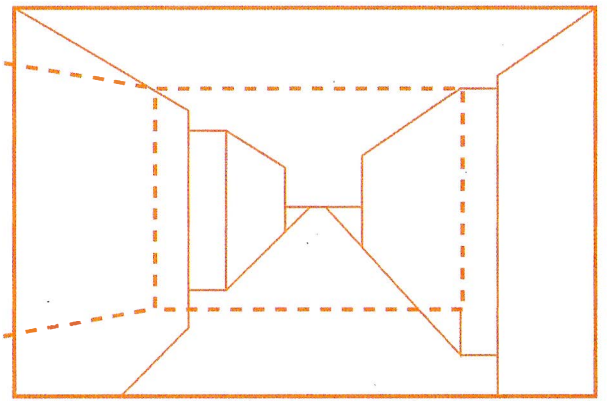


▲ SUS

◂ CONVERGENȚĂ ȘI ÎNĂLȚIME
Unghiul de vizualizare cu suprafața care poartă liniile convergente determină forța efectului de perspectivă. Dacă este prea jos, devine neclar; dacă este prea sus, surprinde prea puțin din convergență.



▲ TELEOBIECTIV



▲ SUPERANGULAR

▲ CONVERGENȚĂ ȘI DISTANȚĂ FOCALĂ
Același punct de observație cu obiective având diferite distanțe focale oferă o imagine mai convergentă în cazul obiectivului superangular.

PERSPECTIVA ATMOSFERICĂ

Ceața acționează ca un filtru, reducând contrastul și deschizând tonul în planul îndepărtat. Obișnuința noastră cu acest efect (orizonturi pale, de pildă) permite ochiului să-l utilizeze ca indiciu al adâncimii. Scenele înceţoşate par mai profunde decât sunt, datorită perspectivei foarte diafane. Efectul poate fi sporit cu iluminare de fundal, ca în imaginea de mai jos, fără filtre (precum cele împotriva radiației ultraviolete), care reduc ceața. Teleobiectivele au tendința să prezinte o perspectivă mai diafană decât obiectivele superangulare, deoarece dezvăluie mai puțin din obiectele aflate în apropiere, care au mai puțină ceață între ele și aparat. Efectul este accentuat și de favorizarea canalului albastru la mixajul canalelor, în conversia unei imagini RGB la alb-negru.

PERSPECTIVA TONALĂ

În afară de efectul de deschidere pe care îl are ceața asupra lucrurilor îndepărtate, tonurile deschise par să se apropie, iar cele întunecate, să se îndepărteze. Un obiect luminos pe fundal întunecat va ieși în evidență, generând o senzație de adâncime. Efectul poate fi controlat printr-o amplasare atentă a subiectelor sau prin iluminat. Procedând invers, cum am văzut la pag. 46–47, se creează o amibiguitate subiect-fundal.

PERSPECTIVA DE CULOARE

Culorile calde avansează la nivel perceptiv, iar cele reci se retrag. Exceptând alți factori, un subiect roșu sau portocaliu pe un fundal verde sau albastru va crea o senzație de adâncime, din rațiuni optice. Amplasarea corectă poate fi utilizată ca măsură de control. Cu cât culorile sunt mai intense, cu atât efectul este mai puternic, însă dacă există o diferență de intensitate, aceasta ar trebui să favorizeze prim-planul.

▲ **PERSPECTIVA REDUCTOARE**
În acest șir de arcade memoriale din provincia Anhui, din China, ochiul presupune că ele sunt indentice. Dimensiunea lor, din ce în ce mai redusă, creează o senzație puternică de adâncime. De remarcat și perspectiva diafană, datorată ceții.

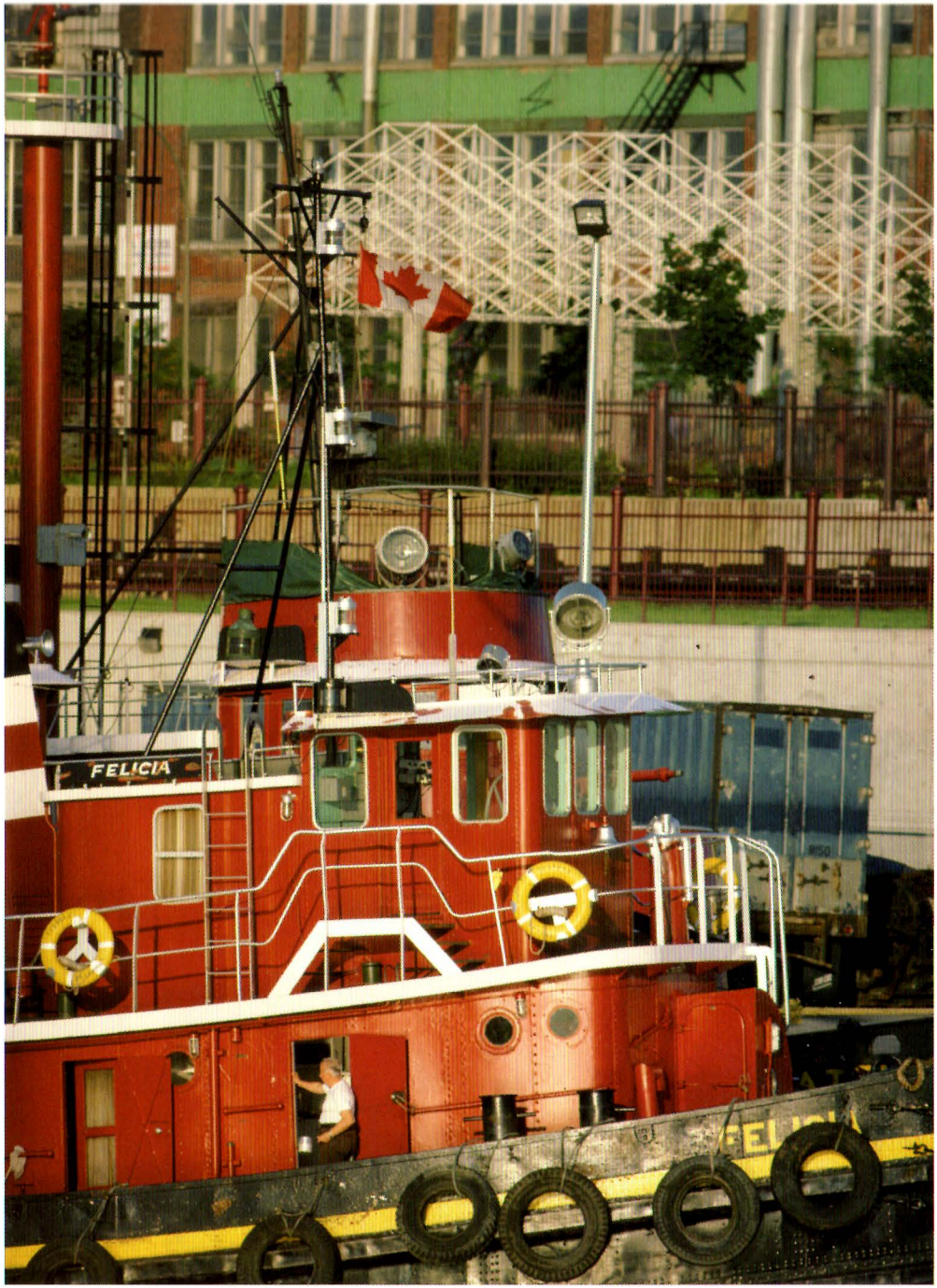
➤ **PERSPECTIVA DIAFANĂ**
Tonurile din ce în ce mai deschise ale umbrei indică efectele unei profunzimi în creștere a perspectivei atmosferice, ceea ce creează adâncimea. Efectul este mai accentuat de iluminarea din spate, ca aici.

CLARITATEA

Definiția bună sugerează apropiere, și orice creează o diferență de claritate în favoarea prim-planului va spori impresia de adâncime a imaginii. Ceața atmosferică are un efect de acest fel. Totuși, cel mai puternic control constă în focalizare. Dacă există diferențe de claritate în imagine, în baza familiarității considerăm acest lucru ca indiciu al adâncimii, indiferent că lipsa de focalizare este în planul apropiat, în cel îndepărtat sau în ambele.

▲ CLARITATEA

Focalizarea selectivă creează adâncime prin exploatarea a două mecanisme perceptive. Unul este atragerea atenției către zonele cu cea mai mare densitate a informației (focalizate). Celălalt este experiența noastră în privirea fotografiilor, conform căreia o zonă nefocalizată suprapusă peste o zonă mai clară se află mai în față. În această imagine a unui sat tribal din nordul Thailandei, există și o componentă psihologică: sentimentul de a te plasa în afară și de a trage cu ochiul.



▲ LIPSA PERSPECTIVEI ATMOSFERICE

Iluminarea frontală și vremea senină sunt cele două condiții care reduc perspectiva diafană, ca în această fotografie realizată dimineața devreme, în port. Tonurile și contrastul local din fundal și din prim-plan sunt foarte asemănătoare și nu redau senzația de adâncime.

GREUTATEA VIZUALĂ

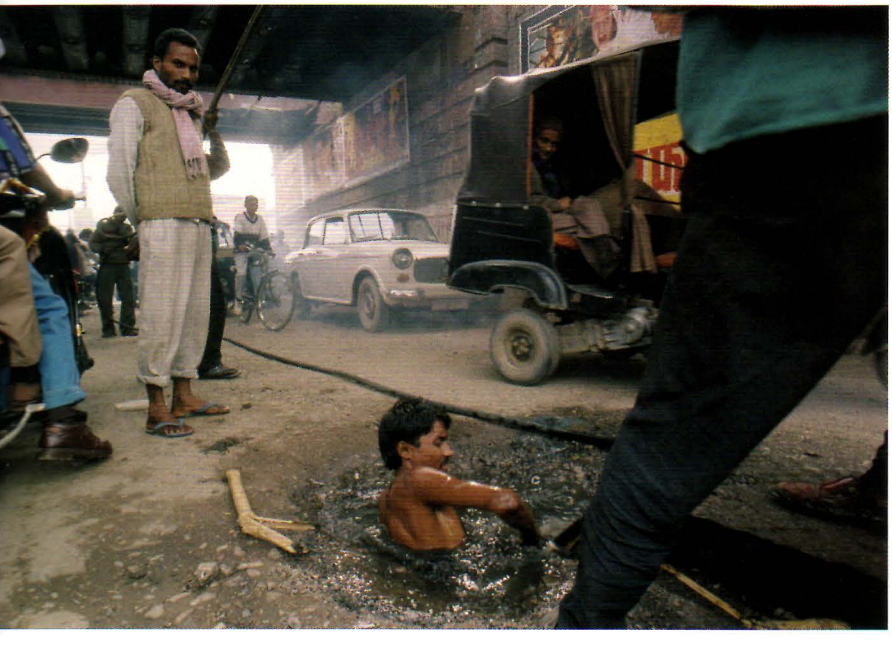
Faptul că privim mai ales ceea ce ne interesează este cât se poate de evident. Înseamnă că, atunci când începem să privim ceva anume, fie că este vorba despre o scenă reală sau o imagine, ne folosim de „informațiile înmagazinate", dobândite din experiență. Cercetări recente în domeniul percepției confirmă acest lucru; Deutsch și Deutsch (1963) au propus „estimările de importanță" ca factor principal al atenției vizuale. Acestea sunt cruciale în deciderea modului de privire a fotografiilor noi deoarece, în plus față de compoziție, anumite tipuri de conținut vor atrage mai mult atenția. Desigur, eliminarea idiosincraziei este dificilă, în cel mai fericit caz, însă există câteva generalizări utile. Anumite subiecte au tendința de a atrage un număr mai mare de persoane decât altele, fie pentru că ne așteptăm să primim mai multe informații de la ele, fie pentru că rezonează mai puternic cu sentimentele sau dorințele noastre.

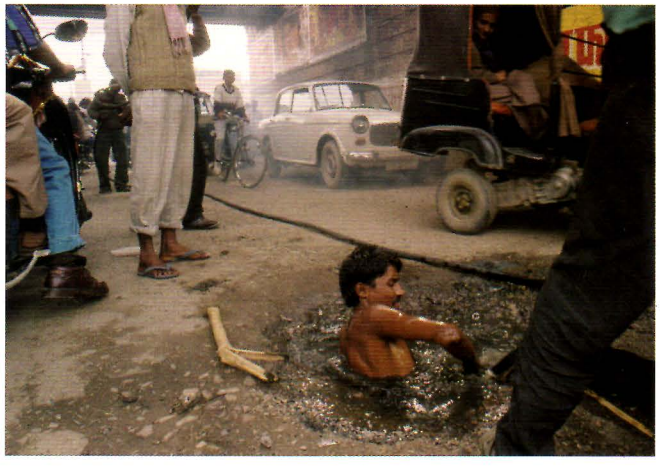
Cele mai atrăgătoare subiecte sunt punctele-cheie ale feței, îndeosebi ochii și gura, deoarece de aici extragem majoritatea informațiilor cu privire la reacțiile viitoare ale persoanei. Cercetările având ca obiect sistemul nervos au arătat că există unele zone specifice ale creierului dedicate recunoașterii fețelor și altele pentru recunoașterea mâinilor, ceea ce constituie o dovadă clară a importanței vizuale a acestor subiecte.

Un alt subiect care atrage privirea și are o mare valoare informațională este scrisul. În fotografia stradală, de pildă, semnele și panourile distrag atenția, iar sensul cuvintelor poate adăuga un alt nivel de interes; gândiți-vă la un cuvânt șocant, procedeu utilizat uneori în publicitate. Chiar dacă limba este necunoscută privitorului (ca în imaginea de la pag. 42, pentru cineva care nu știe chineză), tot atrage atenția. Ansel Adams scria, cu privire la o imagine înfățișând inscripții de pe niște morminte chinezești: „Inscripțiile într-o limbă străină pot avea o calitate estetică directă, nemodificată de sensul cuvintelor", dar au o calitate vizuală tocmai datorită faptului că reprezintă o limbă.

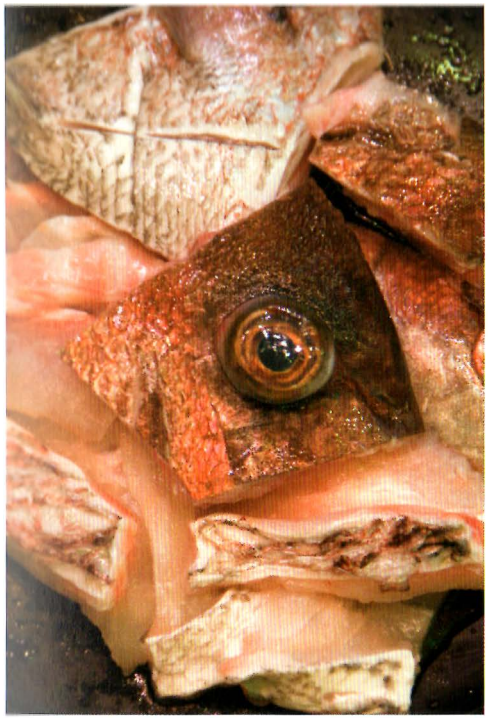
Pe lângă aceste subiecte „informaționale", există o clasă și mai vastă și mai greu de definit care face apel la emoții. Aceasta include atracția sexuală (imagini erotice și pornografice), drăgălășenia (pui de animale și animale de companie, de pildă), groaza (scene reprezentând moarte și violență), dezgustul, moda, noutățile etc. Reacțiile din această clasă depind și de interesele individuale ale privitorului.

Nu există o modalitate de echilibrare precisă a tuturor tipurilor de greutate vizuală, însă, intuitiv, este destul de ușor, câtă vreme fotograful conștientizează gradele diferite de atracție. Aceste evaluări în funcție de conținut trebuie realizate pornind de la modalitățile complexe prin care forma imaginii (elementele grafice și culorile) canalizează atenția.





◄▲ STRADĂ DIN BENARES
În această scenă de pe o stradă din India, centrul de interes este bărbatul care face o muncă extrem de neplăcută și periculoasă, în mijlocul traficului. Totuși, cum se întâmplă foarte des în India, orice întârziere în realizarea fotografiei are ca rezultat atragerea privirilor către aparat, ceea ce a fost imposibil de evitat, având în vedere că a durat ceva timp până când personajul a ajuns în această poziție. În cea de-a doua variantă, chipul celui care se uită înspre aparatul foto a fost decupat și, indiferent dacă imaginea generală este sau nu îmbunătățită, ea ilustrează schimbarea modului în care privirea se plimbă prin cadru în mod natural.



▲ PIAȚĂ DE PEȘTE

Un prim-plan cu bucăți de pește, surprins într-o piață din Kyoto, oferă, pe neașteptate, trei „atracții" într-una singură: ochiul (ce-i drept, separat de pește, dar totuși un ochi), textul și pata de culoare intensă. Aceste trei încadrări au fost realizate în mod firesc, fără intenția de a exersa. În prima dintre ele, ochiul este, fără îndoială, principalul punct de interes, fiind ușor decentrat. Al doilea cadru, realizat mai din spate și mai de sus, înfățișează o ideogramă japoneză și o jumătate dintr-o alta. Fotografiind de la distanță și mai mare și mai de jos, în cadru intră și un plastic albastru, astfel încât ochiul parcurge trei puncte de interes.

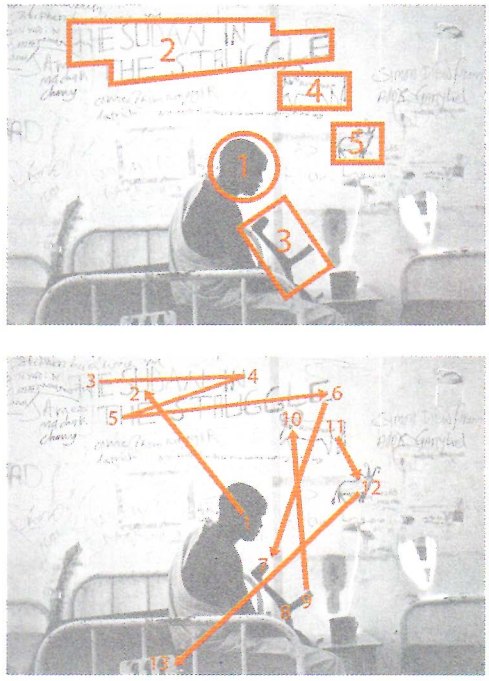
PRIVITUL ŞI INTERESUL

Felul în care oamenii privesc imaginile este esențial pentru orice creatori de imagini. Această carte pornește de la premisa că felul în care este compusă o fotografie va influența modul în care este privită apoi. Deși acest lucru este acceptat tacit în artele vizuale, informațiile au fost insuficiente pentru identificarea motivelor și a modurilor de manifestare a atenției vizuale. Prin tradiție, criticii de artă și fotografie s-au folosit de experiența proprie și de empatie pentru a presupune ce poate sau ce trebuie să vadă privitorul într-o fotografie, însă abia în ultimele decenii acest aspect a început să fie studiat. Urmărirea mișcărilor oculare oferă dovada experimentală a felului în care oamenii privesc o imagine, cel mai de seamă studiu fiind cel al lui A.L. Yarbus, din 1967. Atunci când privește o scenă sau o imagine, ochiul o scanează, trecând de la un punct de interes la altul. Aceste mișcări oculare sunt sacadate. O explicație este aceea că doar partea centrală a retinei, fovea, beneficiază de o rezoluție mare, iar o succesiune de mișcări sacadate permite creierului să stocheze o vedere de ansamblu în memoria de scurtă durată. Aceste mișcări pot fi urmărite, iar „traseul" lor, înregistrat. Dacă, mai apoi, traseul este suprapus peste o fotografie, se vede cum și în ce ordine a fost scanată imaginea.

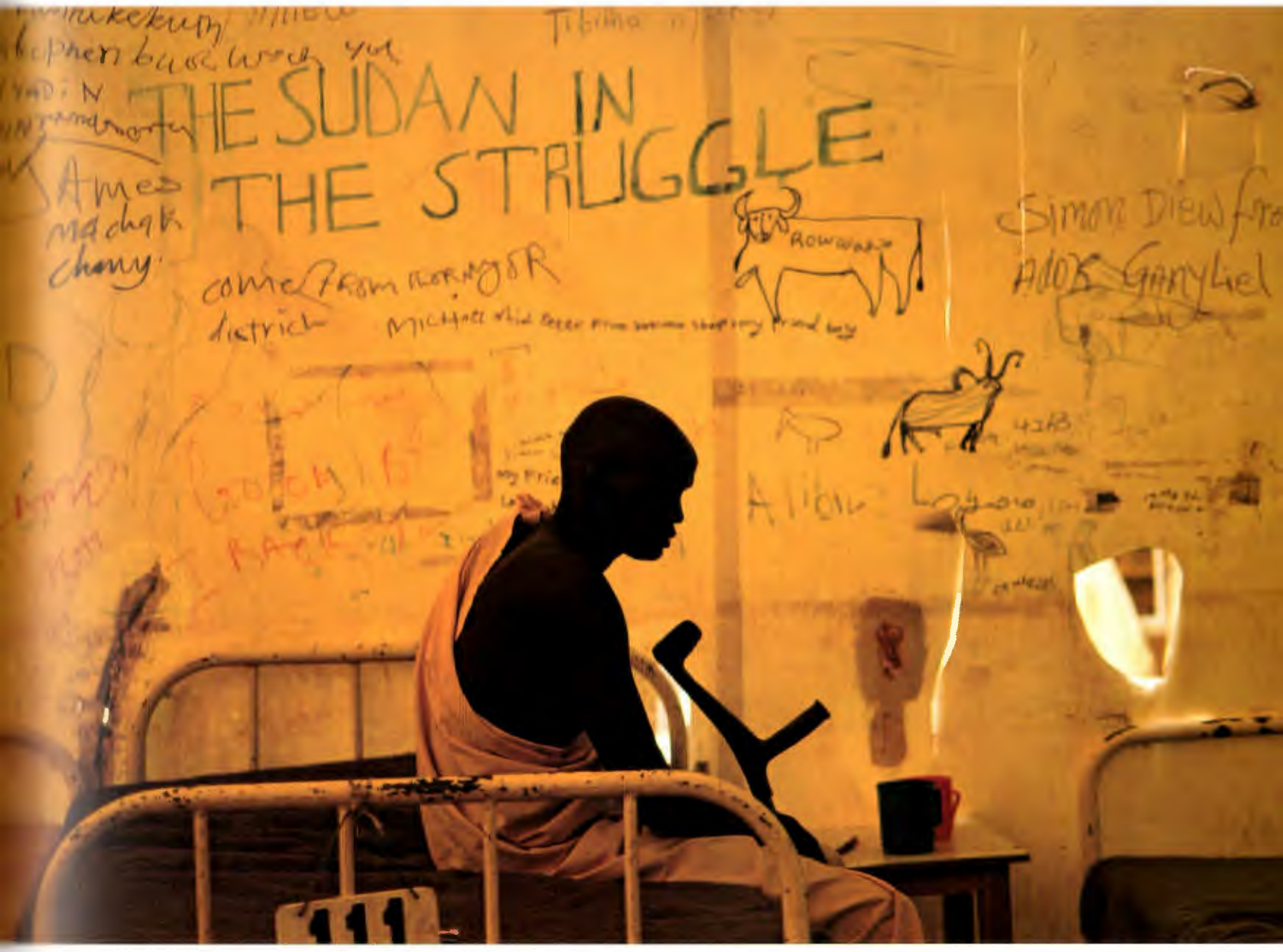
Mișcările sunt foarte rapide (între 20 și 2 000 de milisecunde), iar majoritatea persoanelor nici nu sunt conștiente de traiectoria privirii lor. Cercetările au arătat că există mai multe modalități de a privi, în funcție de ce așteaptă privitorul să obțină, în baza experienței. Există privitul spontan, când „doar te uiți", fără un scop anume. Tiparul privirii este influențat de factori cum ar fi noutatea, complexitatea și distonanțele. În cazul unei fotografii, ochiul va fi atras de lucruri care prezintă interes și de acele părți ale imaginii care conțin informații utile pentru descifrarea sensului. Greutatea vizuală joacă un rol semnificativ, deoarece privitul spontan este influențat și de „informațiile înmagazinate în memorie", printre care, faptul că ochii și buzele comunică multe despre dispoziția și atitudinea oamenilor.

Un al doilea tip de privit este cel relevant pentru sarcina propusă, în care spectatorul caută ceva sau dorește să obțină anumite informații dintr-o imagine sau o scenă. Când cineva privește o fotografie, presupunem că o face intenționat și probabil cu o anumită plăcere sau în scopul divertismentului (în speranța că fotografia îi va stârni aceste reacții). Este o condiție inițială importantă. Pe locul următor se situează așteptările privitorului. Dacă acesta observă din prima că imaginea are ceva neobișnuit sau inexplicabil, privirea sa va urma o traiectorie de căutare a informațiilor justificative. Un studiu clasic este cel realizat de Yarbus în 1967, în care a fost arătată fotografia unui musafir care intră într-o sufragerie, mai întâi fără indicații, apoi adresând premergător șase întrebări diferite, inclusiv despre vârsta personajelor din imagine. Traiectoriile foarte diferite ale privirii au ilustrat felul în care sarcina a influențat mișcările oculare.

Alte cercetări arată că părțile cu conținut informațional mare ale unei fotografii sunt aceleași pentru cei mai mulți oameni, însă depind și de experiența individuală (cunoștințele stocate în memorie). Totodată, majoritatea pictorilor și fotografilor consideră că pot controla, într-o câtva, felul în care ceilalți le privesc lucrările (la urma urmei, aceasta este tema volumului de față), iar cercetarea susține această teorie, îndeosebi un experiment (Hansen și Støvring, 1988) în care un artist a explicat cum dorea el ca spectatorii să-i privească lucrarea, iar analiza ulterioară traiectoriei privirii i-a dat în mare parte dreptate. Un alt experiment interesant este acela în care traiectoria privirii la prima vizionare ocupă în jur de 30% din timpul total de vizionare, iar majoritatea privitorilor îl reiau în loc să utilizeze timpul pentru a explora alte părți ale imaginii. Cu alte cuvinte, cei mai mulți oameni decid destul de repede ce consideră important și/sau interesant într-o imagine, apoi privesc mai departe elementele respective.



▲➤ ORDINEA INTENȚIONATĂ
În această fotografie realizată într-un cort de campanie de lângă un spital al Crucii Roșii pentru răniții din războiul civil din Sudan, am vrut să arăt două lucruri în mod mai mult sau puțin egal. Unul era soldatul rănit, cu un membru amputat, iar celălalt era peretele acoperit de-a lungul timpului de graffitti. Pe perete era inscripționat și un slogan care se face imediat remarcat și care are rol de legendă a fotografiei, precum și desene de animale, îndeosebi vite (mulți dintre pacienți proveneau din grupurile etnice de crescători de vite) și imitații de picturi rupestre. Deși modul de vizionare a fotografiei nu a fost gândit cu precizie, am identificat elementele-cheie în ordinea intenției mele (evidențiate și numerotate în ilustrația de mai sus). Am obținut, astfel, o ordine dorită a vizionării, conform săgeților din schema de dedesubt (reconstruită astfel pentru ilustrarea scopului acestei pagini).


THE SUDAN IN
THE STRUGGLE
111

CONȚINUTUL SLAB ȘI CONȚINUTUL PUTERNIC

Relația dintre conținutul și geometria unei fotografii, precum și dificultatea separării lor în scop analitic a cauzat frământări, sau cel puțin confuzie în rândul mai multor scriitori. Roland Barthes, de exemplu, considera fotografia mai mult sau mai puțin neclasificabilă, deoarece „poartă în sine referința" și nu există „fotografie fără ceva sau cineva".

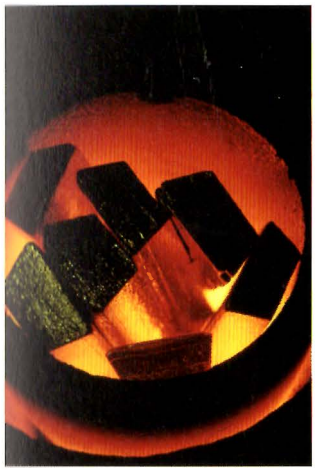
Ca problemă filosofică, afirmația se aplică imaginii finite și interpretărilor, însă, în contextul realizării unui cadru, aspectele tind să fie simplificate de cunoașterea sarcinii. Într-un anumit punct în procesul de realizare a aproape oricărei fotografii, fotograful știe care va fi subiectul și trebuie să rezolve problema celei mai bune redări a acestuia.

Conținutul este subiectul, fie concret (obiecte, oameni, scene etc.), fie abstract (evenimente, acțiuni, concepte și emoții) și influențează designul, deoarece are o valoare specifică de atragere a atenției. În plus, categorii diferite de subiecte au un cuvânt de spus în alegerea metodei de fotografiere, mai ales din rațiuni practice. În fotografiile de știri, surprinderea unui eveniment este crucială, cel puțin pentru redactori. Se pot face fotografii la un anumit eveniment care să trateze diferit subiectul, poate căutând ceva mai general sau simbolic, însă în acest caz nu mai vorbim despre o fotografie de știri în adevăratul sens. Iar dacă faptele ghidează procesul de fotografiere, este puțin probabil să existe prilejuri sau motive de experimentare cu abordări individuale. Cu alte cuvinte, conținutul puternic impune abordarea directă și compoziția practică, mai degrabă decât una neobișnuită.

Următoarea povestire a fotografului englez George Rodger (1908–1995), cofondator al agenției Magnum, este edificatoare, chiar dacă, din fericire, mulți dintre noi nu ne vom afla nicicând într-o situație atât de extremă. La sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, Rodger a intrat în lagărul de concentrare de la Belsen alături de trupele Aliaților. Mai târziu, declara: „Când mi-am dat seama că priveam oroarea de la Belsen (4 000 de morți) și mă gândeam doar la o compoziție fotografică interesantă, am știut că ceva se întâmplase cu mine și că trebuia să înceteze."

◂ ÎNTOARCEREA LA CÂMPURILE DE EXECUȚIE

Am inclus această imagine pentru că, în seara în care am realizat-o, mi-am adus aminte de comentariul lui George Rodger referitor la Belsen. Prilejul era oferit de întoarcerea în Cambodgia, pentru prima dată, a protagoniștilor filmului *The Killing Fields (Câmpiile morții)*, Dith Pran, a cărui experiență a stat la baza filmului, și Haing Ngor, care a interpretat rolul acestuia în film, pentru care a primit Premiul Oscar. Conținutul nu este doar dominant, ci și înspăimântător. A iscat probleme morale, atât mie, cât și scriitorului Roger Warner. Scopul deplasării era de a crea un reportaj de impact pentru o emisiune a unei televiziuni americane, *Prime Time*, iar în plan secund se găsea misiunea noastră pentru *The Sunday Times Magazine*. Scopul tuturor, în special al lui Dith Pran și al lui Haing Ngor, era de a reaminti genocidul unui public cât mai numeros, și fiecare știa foarte bine ce are de făcut. Dith Pran, în special, își controla perfect emoțiile, ceea ce însemna că producătorul emisiunii întâmpina dificultăți în transmiterea dimensiunii emoționale a situației. Roger și cu mine aflasem despre această școală părăsită, aflată lângă Angkor, unde fuseseră depozitate de-a valma cranii și oase. Era limpede că cei doi bărbați ar fi fost puternic afectați dacă vizitau acest loc. Le-am propus ideea și au acceptat amândoi, deoarece știau că documentarul și imaginile reportajului ar fi fost mai eficiente în acest fel.
Nu a fost plăcut pentru nimeni, însă cu toții am socotit că e necesar. Vă puteți imagina că discuțiile cu privire la compoziție ar fi fost deplasate. Totuși, așa cum va recunoaște orice fotograf profesionist, trebuie să faci mereu uz de abilitățile și capacitatea de decizie, probabil cu mai mult respect și atenție într-un caz ca acesta.



▲ ACCENTUL PE FORMĂ

Subiectul, greu de ghicit, îl reprezintă topirea unor lingouri de aur într-un creuzet. De sus, elementele grafice și culorile erau uimitoare, oferindu-mi prilejul de a crea o imagine surprinzătoare,

▲ ACCENTUL PE CONȚINUT

Imaginea înfățișează cu precădere un fapt (un obiect și un eveniment) și aproape tot interesul este orientat către acțiune. Descrierea imaginii este: „«Buddha cu ochelari de aur», într-o localitate de lângă Pye, Birmania. Se crede că Buddha vindecă problemele de vedere, iar perechea uriașă de ochelari a fost donată de un ofițer colonist britanic, în semn de mulțumire pentru un leac la boala soției sale. Ochelarii sunt curățați lunar."

CAPITOLUL 3: ELEMENTE GRAFICE ȘI FOTOGRAFICE

Vocabularul specific designului este alcătuit din ceea ce numim elemente grafice, formele bidimensionale din cadru. În teoria clasică a designului, cu privire la pictură și grafică, nu este dificil de separat, pe hârtie, aceste semne și forme de subiectele reale – lucrurile pe care le reprezintă în mod obișnuit. Pictura și desenul nu necesită realism, astfel că o abordare abstractă a elementelor de bază este perfect acceptabilă.

Lucrurile nu stau la fel în cazul fotografiei. Revenim mereu la caracteristica sa unică, aceea că imaginile sunt reprezentări directe ale unor lucruri reale. Semnele dintr-o fotografie nu sunt niciodată aceleași cu cele desenate manual. Ele reprezintă mereu ceva ce a existat. Acest fapt nu invalidează ideea de elemente grafice, ci le conferă o manifestare mai complexă.

Cele mai simple elemente sunt punctele, care au tendința să atragă atenția. La un nivel imediat superior se află liniile, importante în orientare și în crearea de vectori. Urmează formele, care au rolul de a organiza și de a structura elementele unei imagini. Ceea ce alegem să identificăm într-o fotografie ca fiind punct, linie sau formă depinde adesea de felul în care alegem să privim o fotografie, iar acest lucru este influențat de conținut, de interesul nostru și de ceea ce înțelegem din imagine.

Cele trei categorii sunt strâns legate, întrucât cele mai simple elemente grafice au tendința de a crea structuri mai complexe. Un șir de puncte sugerează o linie, liniile definesc forme etc. Astfel, formele depind îndeaproape de linii, grafic și expresiv. Dreptunghiurile constituie deopotrivă rezultatul liniilor orizontale și verticale, triunghiurile sunt formate de diagonale, iar cercurile, din curbe. Există, surprinzător, doar trei forme de bază: dreptunghiul, triunghiul și cercul. Toate celelalte, de la trapez la elipsă, sunt variații ale acestora și, întrucât importanța lor în compoziție se bazează pe recognoscibilitatea lor fundamentală, nu este nevoie să analizăm mai mult decât aceste figuri plane de bază. Formele subtile, sugerate și subestimate, sunt printre cele mai utile; ele ajută la ordonarea unei imagini într-o formă ușor de recunoscut și dau ochiului satisfacția descoperirii lor cu un efort vizual redus.

Acestea sunt elementele clasice ale graficii, însă fotografia mai are și altele, caracteristici vizuale specifice procesului, care sunt exclusiv fotografice. Aceste influențe pur fotografice pot fi uneori limitări (de exemplu, lumină insuficientă pentru un timp de expunere necesar surprinderii unui subiect în mișcare) și, alteori, un efect (de pildă, reflexie). Totuși, ele pot fi utilizate în mod deliberat în avantajul imaginii (cum ar fi estomparea culorii din cauza lipsei focalizării) și le putem aprecia ca făcând parte din sintaxa fotografiei.

PUNCTUL UNIC

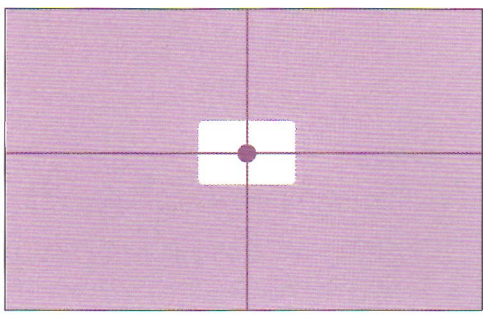
Elementul primordial este punctul. Prin definiție, un punct este o parte foarte mică a imaginii în întregul ei, însă pentru a fi semnificativ trebuie să se afle într-un fel de contrast cu decorul, de exemplu, din punct de vedere al tonului și culorii. Cea mai simplă formă de punct în fotografie este un obiect izolat văzut de la distanță, pe un fundal relativ simplu, ca, de pildă, o barcă pe apă sau o pasăre pe cer. Situația elementară de design în fotografie este următoarea: un subiect fără o formă deosebită și un singur fundal. Aici, principala problemă este amplasarea. Oriunde s-ar afla punctul în cadru, va fi reperat imediat. Amplasarea sa într-o anumită poziție depinde în special de estetica fotografiei, stabilind un echilibru sau un centru de interes și chiar acordând atenție fundalului.

Unele aspecte implicate în amplasarea subiectului în cadru au fost discutate deja la pag. 24–25 și aproape toate se aplică și aici. Recapitulând: din punct de vedere exclusiv estetic, plasarea unui punct în mijlocul cadrului poate fi logică, dar este deopotrivă statică, neinteresantă și rareori mulțumitoare. Problema se pune cât de departe de centru să fie amplasat punctul și în ce direcție. Cu cât poziția este mai excentrică, cu atât are mai multă nevoie de justificare.

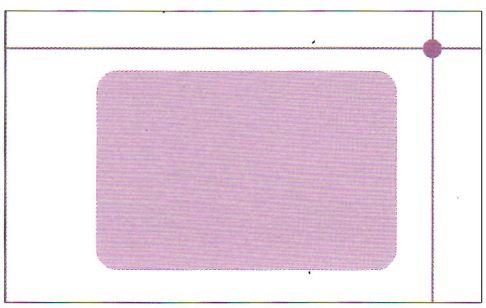
Amplasarea liberă nu este niciodată garantată în fotografie, iar condițiile sunt adesea de așa manieră încât nu puteți aranja lucrurile întocmai cum doriți, nici chiar schimbând obiectivul sau punctul de vizualizare. Este cazul fotografiei reprezentând un cultivator de orez, de la pag. 68–69, dar rezultatul este acceptabil. De remarcat variațiile din compoziția fotografică. De asemenea (și aceasta reprezintă o considerație personală), este de obicei mai bine să greșești făcând ceva neobișnuit decât să fii previzibil.

➤ EGRETĂ
Contrastul de ton dintre egreta albă și fundal o transformă într-un punct natural. Este nevoie doar de un mic motiv pentru a influența direcția amplasării unui punct; în acest caz, pata de lumină slabă este de-ajuns pentru a plasa egreta către colțul din dreapta al imaginii, creând astfel o distonanță.

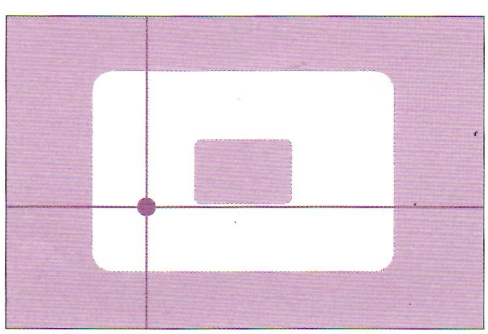
▼ ZONE DE AMPLASARE
Un cadru fotografic are, practic, trei zone în care se poate amplasa un punct dominant. Totuși, limitele trasate aici în scop demonstrativ nu sunt foarte precise în realitate. Un punct are două tipuri de relație cu cadrul. Primul tip implică forțe proporționale cu distanța față de fiecare colț și de margine. În al doilea tip, liniile presupuse sugerează o diviziune orizontală și verticală a cadrului.



▲ CENTRALĂ
Statică și, de obicei, neinteresantă.



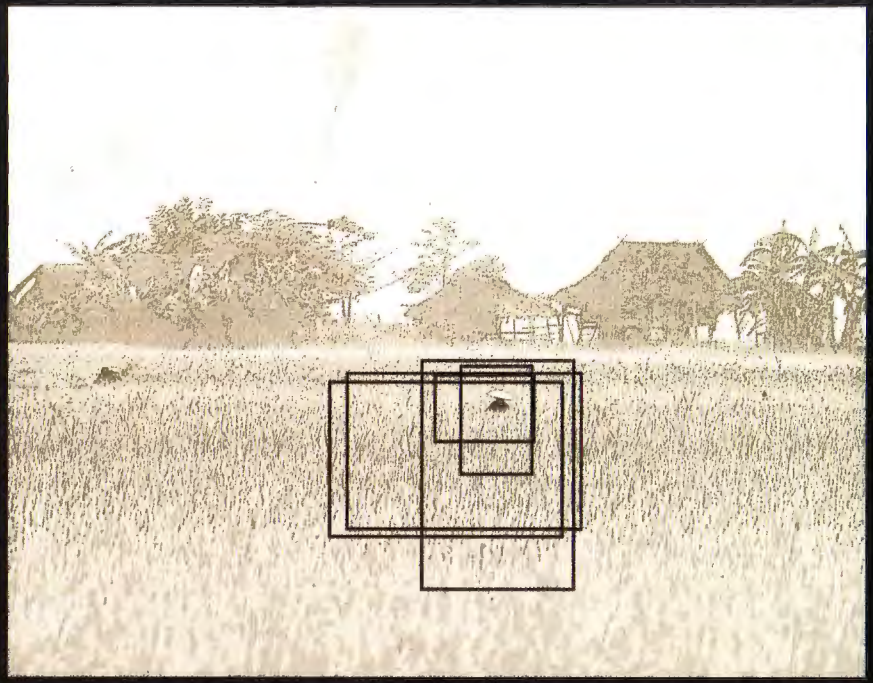
▲ APROAPE DE MARGINE
Foarte excentrică, are nevoie de o justificare.



▲ UȘOR DECENTRATĂ
De o dinamică moderată, fără a fi extremă.

CULTIVATOR DE OREZ

Această secvenţă prezintă unele dintre problemele de ordin practic implicate de compoziţia în jurul unui singur punct. Decorul a fost un câmp de orez din nordul Thailandei. S-a intenţionat crearea acestui tip de fotografie (o persoană în mijlocul unui lan verde care se întinde până în marginile cadrului), însă deoarece punctul de vizualizare era o idee mai sus, opţiunile au fost reduse în ceea ce priveşte marginea superioară a cadrului. Primele patru imagini au fost realizate cu un obiectiv de 180 mm efl, iar rezultatele au fost prea excentrice din punct de vedere al amplasării. Aşadar, am înlocuit obiectivul cu unul de 400 mm efl, care a permis un spaţiu ceva mai mare în partea superioară a cadrului; toate fotografiile au fost încadrate cât mai sus cu putinţă, fără a depăşi câmpul de orez. Au fost încercate şi variante verticale, însă fotografia care a fost utilizată în pagina de mijloc a unei reviste a fost cea cu numărul 5, alegerea fiind determinată de acţiunea cultivatorului.



1

2

3

4

5

6

7

8

9

MAI MULTE PUNCTE

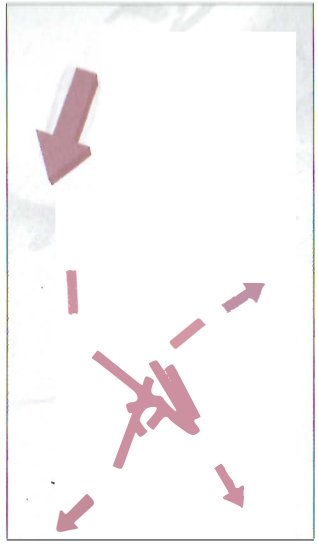
De indată ce se adaugă un alt punct, simplitatea dispare. Două puncte dominante într-un cadru creează o distanță, o măsură a unei părți din cadru. Puterea relației dintre două puncte depinde, evident, de cât de dominante sunt și de cât de retras este fundalul. Exemplele alese aici sunt ilustrative, însă când avem imagini complexe, elementele suplimentare reduc relația dintre cele două puncte.

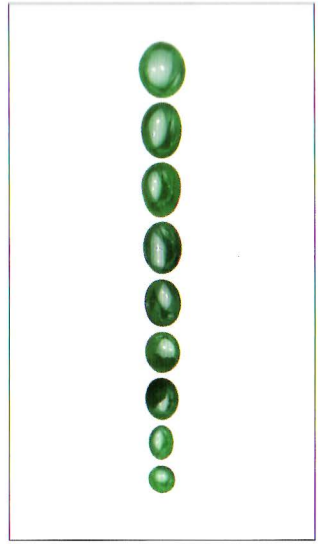
Privirea este îndemnată să treacă de la un punct la altul și înapoi, astfel încât întotdeauna există o linie imaginară care conectează punctele. Această linie constituie elementul dinamic cel mai important într-o imagine cu două puncte; ca orice linie, se află în relație cu orizontalele și verticalele cadrului și, totodată, are direcție. Aceasta din urmă depinde de numeroși factori, însă tendința este să se îndrepte de la punctul puternic la cel slab și către cel aflat aproape de o margine.

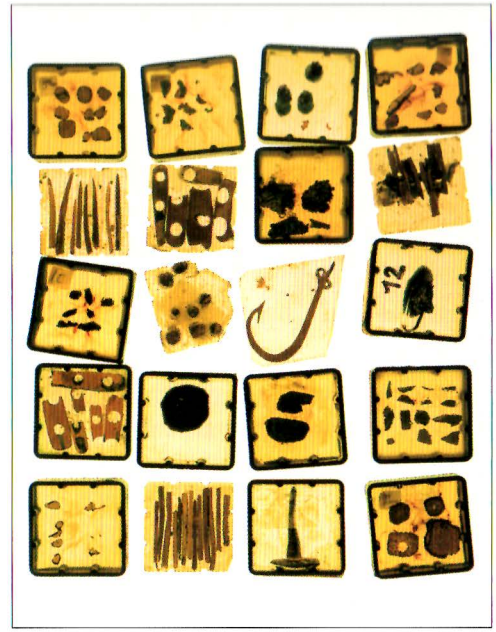
Prin implicație, mai multe puncte creează senzația de ocupare a spațiului aflat între ele, putând astfel uni suprafața. Acest efect depinde de amplasare și de spațiu, iar atunci când avem de-a face cu un grup, ochiul are o tendință aproape irezistibilă de a crea forme din dispunerea lor (vezi percepția gestaltistă de la pag. 36). Efectul poate fi utilizat pentru a exclude alte zone ale cadrului, ceea ce duce la fragmentarea imaginii.

Când mai multe obiecte trebuie aranjate pentru o fotografie, ordinea și așezarea pot fi foarte problematice. Cât de structurat trebuie să fie grupul? Trebuie să existe o naturalețe? Dacă este evident că imaginea reflectă un aranjament care nu există în mod firesc, cum este cazul celor trei exemple de la pag. 71 (jad, perle și obiecte în rășină), o dispunere prea artistică poate insulta inteligența privitorului. Fotograful american Frederick Sommer a făcut următoarea afirmație despre compozițiile artificiale și despre cele găsite în mod firesc în natură (el fiind întrebat, de fapt, dacă rearanjase un grup de schelete): „Lucrurile ni se înfățișează în moduri mult mai complexe decât le-am putea așeza noi. Să vă dau un exemplu. Luăm cinci pietricele, ceva mai mari decât zarurile și de formă oarecum neregulată. Observăm că le putem arunca la nesfârșit, obținând aranjamente interesante. Fiecare aruncare scoate la iveală o combinație de relații de care noi nici măcar nu ne-am apropia dacă am încerca să le aranjăm. Cu alte cuvinte, forțele naturii lucrează întotdeauna în folosul nostru."

▲ ➤ GREBLÂND OREZUL
Muncitorii de la o moară thailandeză de orez parcurg un spațiu deschis acoperit cu pleavă de orez. Privind de pe un acoperiș, în scenă există suficiente opțiuni cu privire la sincronizare și așezare, cu cazuri favorabile pentru fiecare. Observați dinamica diferită în plan orizontal și vertical.

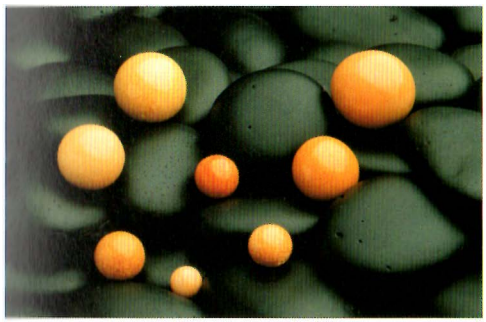


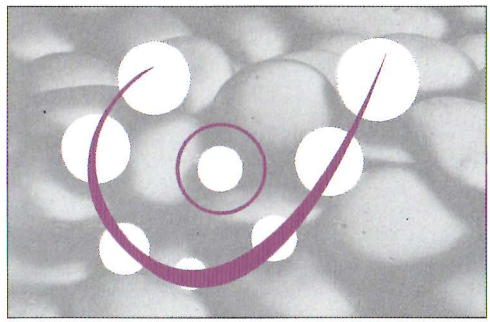


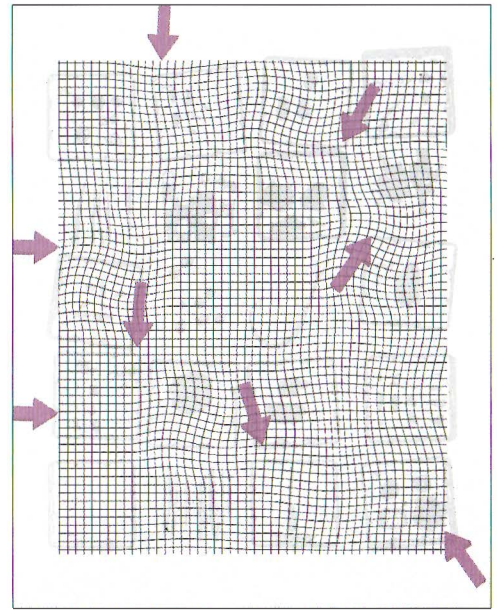


▲ NESTEMATE DE JAD

Un cadru static, realizat la prăvălia unui negustor de jad. Pietrele neșlefuite reprezintă fundalul, una dintre ele având o „fereastră" tipică ieșită la suprafață. Aceasta a creat suprafața disponibilă pentru amplasarea celor nouă pietre prețioase. Una dintre cele mai plăcute ocazii în fotografia spontană este apariția neașteptată a formelor și tiparelor regulate, dar fotografia de studio ridică o problemă de ordin opus. Este evident că pietrele au fost aranjate, nu găsite astfel. Totuși, stilul imaginii este liber, nu geometric. Dispunerea a nouă obiecte asemănătoare, fără formarea unui contur precis, a durat ceva vreme și a implicat o atenție specială în ceea ce privește vectorii. „Fereastra" din fundal a inițiat o mișcare în grup, iar structura finală are linii de direcție care se îndreaptă către exterior în trei sensuri, dar nu într-un mod foarte accentuat. Crearea unei dezordini care să rămână, totuși, coezivă este, adesea, mai dificilă decât stabilirea unei ordini.







▲ PERLE PORTOCALII

Alt aranjament static, de această dată cu perle portocalii, rare. Decizia-cheie a fost crearea unui fundal de pietre negre lustruite, care să asigure contrastul de textură și culoare. Efectul fundalului asupra compoziției a fost formarea unui număr limitat de spații pentru așezarea perlelor. Structura aleasă a fost o curbă de forma unei potcoave.

▲ VESTIGII ÎN RĂȘINĂ

Și acum, un pic de arheometrie. Aceste fragmente de unelte romane din metal, solidificate în blocuri de rășină, sugerează o dispunere ordonată. Totuși, există limite ale preciziei și, întrucât au fost amplasate de la bun început într-un tipar foarte ordonat, mai multe dintre ele sunt înclinate intenționat, pentru a evita o compoziție banală.

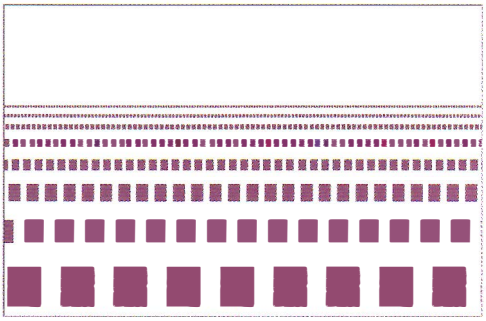
LINIILE ORIZONTALE

Așa cum am văzut, formațiile de mai multe puncte produc efectul de unire, care conduce firesc la următorul grup major de elemente dintr-o imagine: liniile. Dacă în desen, linia este adesea primul semn trasat, în fotografie apare mai puțin evident și, de obicei, prin implicație. În această privință, există o analogie cu felul în care vedem lumea, unde majoritatea liniilor sunt, de fapt, muchii. Contrastul deține rolul major în definirea vizuală a liniilor: contraste între lumină și umbră, între zone de culoare diferită, între texturi, forme și așa mai departe.

Evident, calitățile grafice ale liniilor sunt mai puternice decât cele ale punctelor. Precum acestea din urmă, liniile definesc amplasarea, o trăsătură statică, dar, odată cu lungimea, conțin și trăsăturile dinamice de direcție și mișcare. Și, deoarece cadrul unei fotografii este alcătuit din linii, acestea dau naștere unei comparații naturale privind unghiul și lungimea.

Totodată, liniile au o oarecare capacitate de expresie. Poate că e mai bine să nu mizăm pe acest lucru, însă diversele linii au asocieri distincte. Liniile orizontale, de pildă, au un efect mai liniștitor decât diagonalele; o linie în zigzag poate fi interesantă. Liniile puternice, clar definite, exprimă îndrăzneală; cele subțiri și curbate sugerează delicatețe etc. Totuși, în timp ce în arta abstractă, linia poate fi utilizată ca fundament al expresiei, nu ne putem aștepta la întrebuințări marcante în fotografie. Asocierile care vor fi descrise în paginile următoare sunt suficient de reale, dar, într-o fotografie, subiectul domină. Totuși, tratarea lor cu atenție este răsplătită atunci când apare prilejul.

Orizontala este baza oricărei compoziții, din mai multe puncte de vedere. Așa cum am descris deja la pag. 12–13, există o componentă orizontală distinctă a modului în care privim. Câmpul nostru vizual este orizontal, iar ochiul scanează cel mai ușor dintr-o parte în alta. Deloc surprinzător, liniile orizontale sunt cele mai confortabile din punct de vedere vizual. În plus, orizontul este o linie de referință fundamentală (și cea mai familiară) și chiar și gravitația ne amintește că suprafața orizontală este o bază de sprijin. Din toate aceste motive, orizontalele exprimă în general stabilitate, calm și liniște. Prin asocierea lor cu orizontul, pot sugera distanță și întindere. Remarcați, totuși, că astfel de calități expresive capătă importanță doar când din conținutul fotografiei se obțin puține informații reale.



▲◄ ORIZONTALELE ÎN PERSPECTIVĂ
Chiar și grupurile neregulate de elemente ajung să formeze, de la depărtare, benzi orizontale și, în cele din urmă, linii. Componentele orizontale ale acestei fotografii cu flamingi din Craterul Ngorongoro, din Kenya, există doar datorită unghiului ascuțit al perspectivei.

▲ UMBRE CONTRASTANTE
Într-un exemplu foarte precis al formării liniilor cu ajutorul contrastului, lumina și umbra de-a lungul unui șir de arbori formează benzi din ce în ce mai înguste pe o alee de pe un domeniu englezesc. Din punct de vedere expresiv, acest fapt contribuie la crearea unui efect de stabilitate și seninătate; din perspectivă grafică, tiparul care se îndepărtează este interesant. Această îndepărtare oferă un indiciu și despre multitudinea liniilor orizontale care se întind pe o distanță anume; pe o suprafață plană văzută dintr-un punct aflat puțin mai sus, practic toate detaliile se îmbină și converg la orizont.

◄ IMPORTANȚA PUNCTULUI DE VIZUALIZARE
Acest șir de traverse de oțel de pe un șantier din Calcutta formează un cadru orizontal dominant, doar cu ajutorul punctului de observație și al distanței focale în fotografia înfățișând un muncitor care bea apă. Dintr-un punct de observație aflat mai jos, traversele ar fi părut o masă nedefinită, iar de mai sus, s-ar fi separat. Un teleobiectiv a comprimat perspectiva și a permis o decupare care a eliminat elementele înconjurătoare.

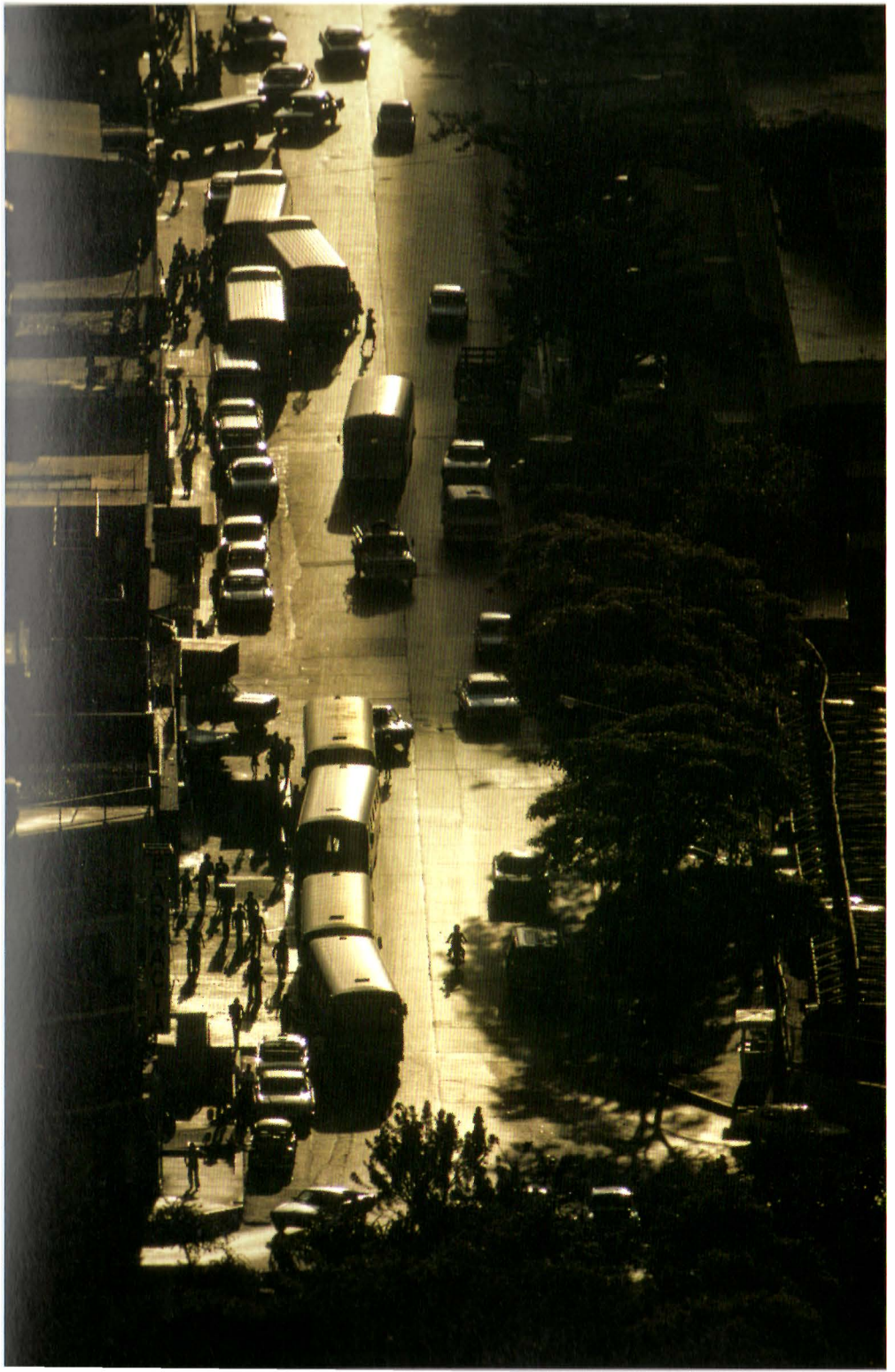
LINIILE VERTICALE

Verticala este a doua componentă primară a cadrului, fiind percepută din punctul de vedere al alinierii cu formatul și cu laturile fotografiei. Evident, o verticală unică este dispusă mai bine într-un format vertical decât într-unul orizontal. Totuși, mai multe verticale dobândesc o structură orizontală, ca în fotografia vâslașilor, de pe pagina opusă; în acest caz, un cadru orizontal pune mai bine în valoare seria.

Linia verticală este componenta principală în imaginea înfățișând o siluetă umană și un arbore. Direcția sa este dată de gravitație sau de ceva care i se opune. Fără asocierile implicate ale unei baze de sprijin care conferă liniei orizontale o parte din caracterul său, o verticală implică, de obicei, ideea de viteză și mișcare, în sus sau în jos. Văzută ca orientată în sus, în circumstanțele potrivite, verticala poate confrunta privitorul. Mai multe forme verticale pot fi asociate cu o barieră, cum este cazul stâlpilor sau al unui șir de oameni care stau cu fața spre aparat. Într-o anumită măsură, pot exprima forță și putere. Practic vorbind, alinierea exactă este foarte importantă, la fel ca și în cazul orizontalelor. Într-o fotografie, ambele sunt imediat comparate de ochi cu marginile cadrului, chiar și cea mai mică discrepanță fiind imediat observată.

Luate împreună, liniile orizontale și cele verticale sunt complementare. Ele creează o balanță, în sensul că energiile lor sunt perpendiculare; fiecare acționează ca o barieră pentru cealaltă. De asemenea, pot crea o senzație primară de echilibru, deoarece există o asociere intensă cu poziția perpendiculară pe o bază. Utilizate cu forță și simplu într-o imagine, creează un efect puternic.

➤ CONTINUARE
Într-un exemplu clasic al legii gestaltiste a continuității, linia verticală clară, ușor ondulată, trasată de un palmier, se armonizează cu profilul unui țăran indian care-și duce vita la apă. Verticala, o punte între sus și jos, domină și ordonează compoziția.



▲ VERTICALE ÎNTR-UN CADRU ORIZONTAL
Adesea, verticalele paralele se potrivesc mai bine într-un cadru orizontal, care le conferă o desfășurare mai amplă, importantă când este necesară sublinierea cantității, ca în această fotografie, realizată cu teleobiectiv, înfățișând niște vâslași din statul Shan, Birmania. De obicei, distanța focală mare comprimă perspectiva. Comparați cu abordarea similară a unei siluete unice, de la pag. 163.

◀ VERTICALE DIN COMPRIMARE
Prin efectul său de comprimare, un teleobiectiv puternic (400 mm efl) convertește ceea ce în altă situație ar fi fost o perspectivă reductoare într-un design vertical. Ca în cazul majorității imaginilor care prezintă linii dominante de un anumit tip, se adaugă o notă interesantă prin discontinuitate, aici linia neregulată formată de marginea dreaptă a străzii.

DIAGONALELE

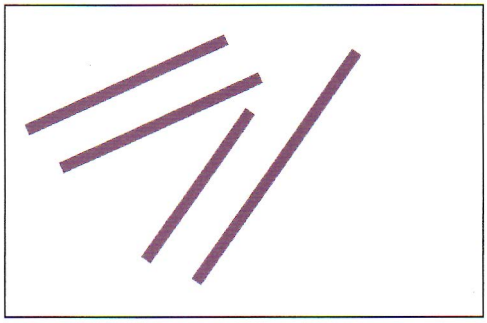
◄ IMPUNEREA UNEI STRUCTURI DIAGONALE
O soluție în cazul unui subiect care are potențialul de a stârni confuzii este impunerea unei structuri grafice simple. În acest exemplu, activitățile de întreținere a unei aeronave F4 au ridicat exact această problemă. O diagonală dintr-un colț în altul este ușor de construit cu un superangular și cu o lățime suficientă a apusului. Brațul inginerului întregește linia, iar silueta este evidențiată prin reducerea tonurilor.

▼ DINAMICA DIAGONALELOR
Diagonalele par mai dinamice când formează un unghi puternic cu lungimea cadrului. Diagonalele paralele se potențează reciproc; mai multe diagonale conferă maximum de energie imaginii.

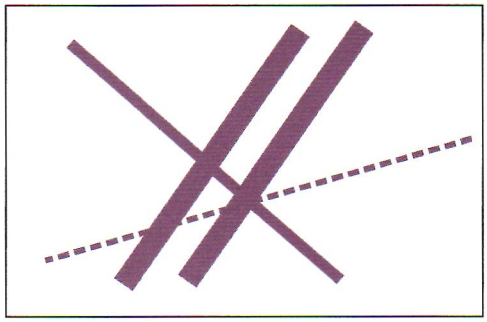
Eliberate de necesitatea de a fi aliniate cu exactitate în cadru, diagonalele au o varietate a direcției care le lipsește liniilor orizontale și verticale. Practic, asta înseamnă că în fotografiile care nu se bazează pe orizont sau pe un alt reper absolut, există un element suplimentar: unghiul liniei.

Dintre toate liniile, diagonalele introduc cel mai mare dinamism într-o fotografie. Sunt extrem de active, cu o nuanță și mai accentuată de direcție și viteză decât verticalele. Ele insuflă ritm tocmai pentru că reprezintă o tensiune nerezolvată. Dacă stabilitatea și forța relativă a orizontalelor și a verticalelor se datorează asocierilor lor simbolice cu gravitația (vezi pag. 72–75), tensiunea stârnită de vederea unei diagonale provine din aceeași sursă. Are o poziție instabilă, ca și cum ar fi în cădere. Într-adevăr, din punct de vedere structural, majoritatea scenelor și obiectelor sunt compuse din orizontale și verticale, nu din diagonale, în special mediile create de om. Când privim prin vizor, cele mai multe diagonale apar ca rezultat al punctului de observație – perspective oblice ale liniilor orizontale și verticale. Acest aspect este cât se poate de util, deoarece ele se află, așadar, sub controlul fotografului mai mult decât liniile orizontale și verticale. Marginile cadrului oferă în sine o anumită cantitate de contrast. Acest efect de activare este proporțional cu unghiul format de diagonală cu marginile cadrului. Unghiul maxim pentru o diagonală sau un set de paralele este de 45°, însă, în cazul combinării cu două sau trei diagonale diferite, cel mai puternic efect este generat când unghiurile relative sunt toate mari, fără a fi egale.

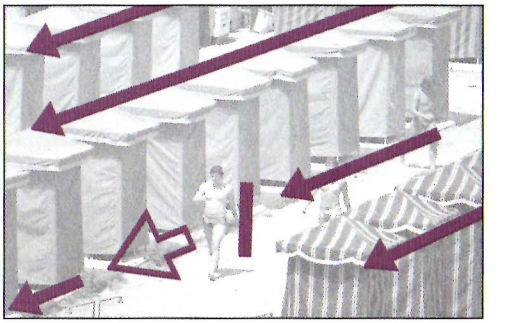
În fotografiile cu perspective normale, la nivelul ochiului, liniile orizontale care pornesc dinspre ochi sunt convergente; este efectul firesc al perspectivei. Convergând, majoritatea devin diagonale. Întrucât fenomenul este cât se poate de familiar, diagonalele sunt asociate cu profunzimea și cu distanța, mai ales dacă sunt mai multe și converg. Acest lucru poate

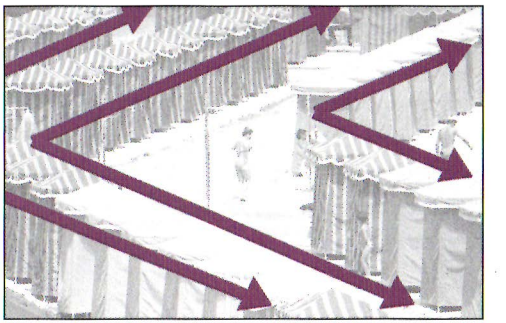


▲ **DIAGONALELE DINAMICE**



▲ **DIAGONALELE PARALELE**





◄▲ ZIGZAGURILE

Perspectivele oblice ale unghiurilor drepte creează zigzaguri, un efect de tresă al diagonalelor multiple. Unghiurile sunt îmbinate, menținându-se impresia de mișcare de-a lungul diagonalelor, dar cu o inflexiune ascuțită. Precum în perechea alăturată de fotografii a șirurilor de corturi de pe plajă, realizate la câteva clipe distanță, acest tip de efect dinamic este diferit. În fotografia diagonală, mișcarea grafică este unidirecțională (sensul este imprimat de siluetele în mișcare). În versiunea în zigzag, schimbarea de direcție imprimă mai mult dinamism intern.

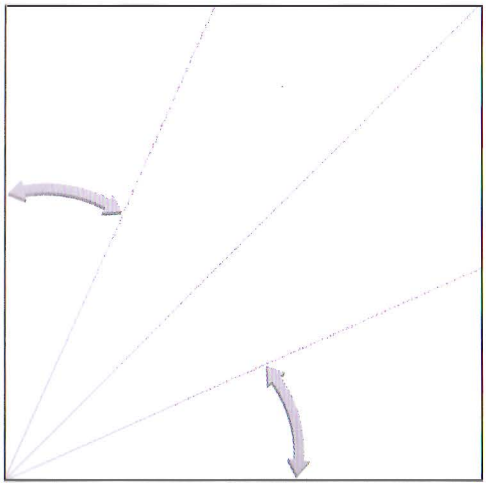
fi utilizat în bună măsură în încercarea de a manipula senzația de adâncime a imaginii. Într-un peisaj, includerea sau evidențierea diagonalelor (care adesea ține doar de alinierea obiectelor sau a muchiilor) tinde să sporească impresia de profunzime; chiar și dispunerea elementelor unei naturi moarte poate crea, destul de artificial, senzația de distanță. Mișcarea este legată de aceasta. O diagonală atrage privirea de-a lungul ei mai mult decât orice altă linie, astfel încât este un instrument foarte util în a stimula atenția să se deplaseze în anumite direcții într-o fotografie. Despre asta vom vorbi mai pe larg la pag. 94.

Aceste diagonale de perspectivă apar mai puternice cu un obiectiv superangular, cu atât mai mult dintr-un punct de vizualizare mai apropiat. Cu toate acestea, teleobiectivele își au utilitatea lor în abordarea diagonalelor. Oferind o perspectivă selectivă, un obiectiv cu distanță focală mare poate accentua o anumită parte a unei diagonale. În mod tipic, vederile oblice de la o anumită înălțime produc tipul de diagonale din fotografia cu corturile de pe plajă (pag. 77). Ceea ce conferă forță acestor imagini este repetiția diagonalelor; efectul de comprimare a perspectivei pe care îl are un obiectiv lung le face să pară paralele. Un obiectiv superangular utilizat de la o distanță mică le-ar face să conveargă în imagine.

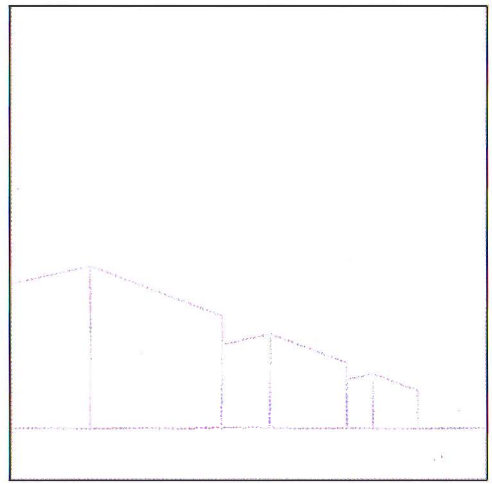
➤ DIAGONALELE CONSOLIDATE DE MIȘCARE
În această imagine există o singură diagonală semnificativă (grilajul) și, totuși, fotografia este plină de „diagonalitate", efect creat doar de percepția mișcării, a masei de oameni care merge în aceeași direcție pe London Bridge, de autobuz și de ciclistul care traversează în direcția opusă, ultimele două elemente având rol de contrabalansare. Fotografia a fost compusă și calculată exact pentru a surprinde această poziție.

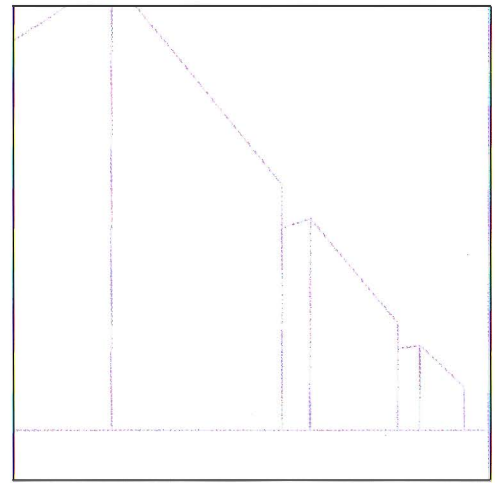
▲ DIAGONALA UNICĂ
În această utilizare directă a unei diagonale convenționale și cât se poate de evidente, intenția a fost de a realiza o fotografie care să înfățișeze o parte a unui stadion, precum și un atlet în mișcare. O potențială problemă a fost diferența de scară între cele două subiecte; cuprinderea unei mari părți din stadion ar putea face ca silueta umană să devină nesemnificativă. Soluția a fost utilizarea diagonalei pentru orientarea atenției. Direcția naturală a diagonalei este în jos, iar atletul s-a așezat chiar la baza ei. Alegerea cadrului s-a făcut pentru a conferi cât mai multă lungime diagonalei. Imaginea a fost încadrată, apoi realizată când atletul s-a așezat în această poziție. Amplasarea nivelului solului chiar la baza fotografiei oferă spațiu maxim diagonalei.

▲ PERSPECTIVA SUPERANGULARĂ
Un obiectiv superangular apropiat de un zid lung produce o diagonală previzibilă, care radiază din punctul de observație. În acest caz este vorba de Zidul lui Hadrian, din nordul Angliei, obiectiv de 20 mm efl, iar compoziția a fost aleasă pentru a introduce o notă de dramatism. O perspectivă frontală ar fi înfățișat această parte a zidului roman aproape ca pe un povârniș obișnuit. Remarcați că diagonalele au fost întărite de utilizarea unui filtru neutru gradual, înclinat pentru a întuneca cerul în aliniere cu linia diagonală a părții superioare a zidului.



▲ INSTABILITATEA DIAGONALELOR
Mare parte din dinamismul diagonalelor provine din tensiunea poziției lor între orizontală și verticală.





▲ PERSPECTIVA
Efectele de perspectivă sunt responsabile pentru majoritatea diagonalelor care apar în fotografii. Înclinarea unghiului variază în funcție de punctul de observație.

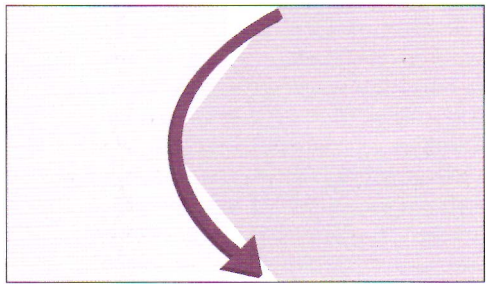
CURBELE

Până acum am discutat despre liniile drepte. Curbele au trăsături cu totul diferite, atât din punct de vedere grafic, cât și expresiv. Ca linie, trăsătura unică a unei curbe este schimbarea progresivă a direcției, astfel încât pare că evită orice comparație directă cu marginile orizontale și verticale ale cadrului. Totuși, multe curbe sunt aliniate în special într-o direcție sau alta, așa cum se poate vedea în exemplele de pe pagina alăturată; în alt sens, curba poate fi considerată o serie de linii drepte care-și schimbă progresiv direcția. Din aceste motive, curbele nu interacționează cu liniile drepte dintr-o imagine.

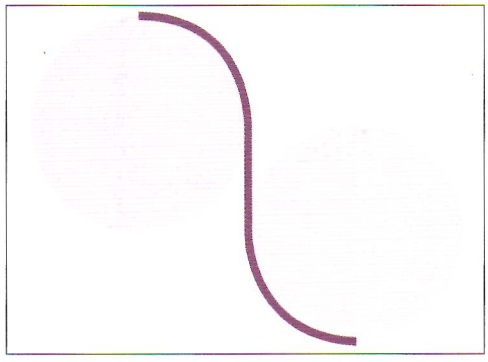
Calitatea progresivă a curbei îi conferă un ritm care lipsește liniilor drepte (în afară de zigzaguri). De asemenea, senzația de mișcare și accelerare este mai puternică. De pildă, dacă fotografia unui vehicul este animată de urmele luminoase ale farurilor din spate (cu expunere lungă), cea mai puternică senzație de viteză ar fi creată dacă dârele ar fi ușor curbate. Mișcarea curbată de acest fel este lină, și multe alte asocieri ale curbelor sugerează blândețe, fluiditate, grație și eleganță. Curbele sunt inerent atractive pentru majoritatea oamenilor, în special când sunt sinuoase. La fel cum diagonalele au un caracter aparte (sunt active și dinamice) și o particularitate de mișcare, la fel și curbele au trăsături specifice (line și fluide) și atrag privirea de-a lungul lor. Prin urmare, ele reprezintă un al doilea instrument util în controlarea modului în care privitorul se va uita la o fotografie.

Totuși, curbele sunt mai dificil de introdus într-o imagine decât diagonalele. Dacă o diagonală este o linie dreaptă, indiferent de direcție, modificată de punctul de observație, de obicei, curbele trebuie să fie astfel de la bun început. Ele pot fi exagerate de un unghi ascuțit, însă singura metodă optică de creare a lor, disponibilă fotografilor, este utilizarea unui obiectiv ochi-de-pește, care curbează toate liniile, fără a face diferența. Totuși, uneori se poate introduce o curbă prin implicație: printr-o dispunere a punctelor, ca în fotografia cu pelicani, sau cu ajutorul unor linii sau muchii scurte.

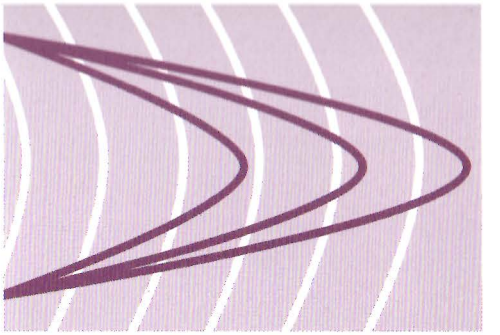
▲ **GESTUL**
Gestul acestei femei în pelerinaj pe Gange, cu barca, de a-și aranja sariul, creează o curbă puternică, având rolul unei lentile convergente și atrăgând atenția către centrul și dreapta imaginii.

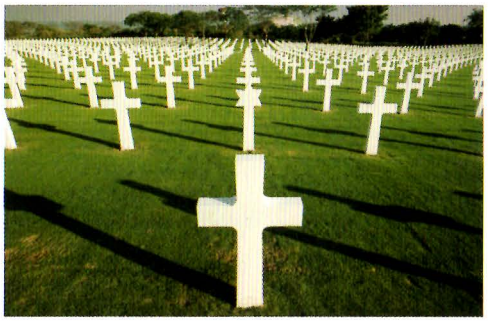


▲ **RELAȚIA CU LINIILE DREPTE**
Deși o curbă își schimbă direcția în permanență, ea presupune componente drepte, îndeosebi la fiecare dintre capete.



▲ **RELAȚIA CU CERCURILE**
O curbă poate fi văzută, cel puțin parțial, ca un arc de cerc. Acest fapt ajută la explicarea senzației de închidere generată de curbe.





▲ CURBELE CONCENTRICE

Ca în cazul oricărei linii, mai multe curbe concentrice se potențează reciproc. Senzația de mișcare este puternic resimțită, și în cazul acestor șiruri de cruci dintr-un cimitir militar din Filipine, întrucât se apropie de cameră. Fotografia demonstrează, totodată, cum un punct de observație jos, în unghi ascuțit cu șirurile, întărește curbura (în schemă, albul reprezintă unghiul mare, violetul, pe cel redus). Imaginea mică ilustrează importanța majoră a punctului de observație.

▲ CURBA SUGERATĂ

O metodă de creare a unei curbe este alinierea altor elemente. Aici, din poziția în care se află camera, pelicanii în zbor par că formează o curbă, care devine structura însăși a fotografiei.

➤ CONTRASTUL DE LINIE

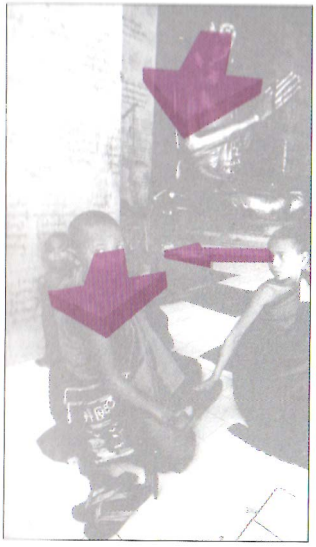
Curbele formează un contrast mai puternic cu liniile drepte decât diferitele tipuri de linii între ele. Aici, constrastul este delicat: tiparul complex, de curbe realizate de picăturile de ulei pe apa de mare, alcătuiește un fundal pentru diagonala formată de puii de creveți.

LINIILE PRIVIRII

Am ajuns la una dintre cele mai importante linii sugerate, care pot fi utilizate in planificarea unei fotografii. Atracția noastră față de imagini înfățișând chipul uman este atât de puternică, încât suntem imediat atenți la orice figură care apare clar într-o fotografie. Dacă persoana din imagine privește spre ceva, ochii noștri vor urma aceeași direcție, în baza simplei curiozități. Orientarea privirii creează o direcție puternică în cadrul imaginii. Cunoscute ca linii ale privirii, acestea sunt aproape întotdeauna elemente importante în structura imaginii.

Liniile privirii sunt exemple practice ale legii gestaltiste a continuității (vezi pag. 38), însă își datorează expresivitatea importanței deosebite acordate oricărei reprezentări a unui chip, și în special ochilor (vezi pag. 58–59). Deși contactul vizual direct dintre persoana fotografiată și privitor are întotdeauna cea mai puternică atractivitate, tot vrem să știm la ce privesc oamenii, din simplul motiv că, dacă o persoană vede ceva intresant, s-ar putea să ne intereseze și pe noi. Privirea „indică" un alt element din imagine sau, dacă este orientată către exteriorul cadrului (ca în imaginea spectatorilor, de la pag. 141), creează o incertitudine în mintea privitorului, ceea ce poate fi util în crearea ambiguității (vezi pag. 140–143).

▲ PRIVIRE DIAGONALĂ
Pentru o sărbătoare publică din Filipine, icoana înfățișând-o pe Fecioara Maria a fost așezată în prealabil, evident, astfel încât să pară că Maica Domnului privește spre cardinalul aflat pe scenă. Pentru a utiliza la maximum acest element în fotografie, pictura a fost amplasată la extremitatea cadrului, astfel încât linia privirii să fie dominantă. Cu alte cuvinte, întrucât ochiul este atras în mod firesc de imaginea puternică a chipului Fecioarei, amplasarea ei la margine înseamnă că, în partea opusă a cadrului, nu există nici un element de distragere. Atenția apare într-un loc previzibil și se îndreaptă către un loc la fel de previzibil.



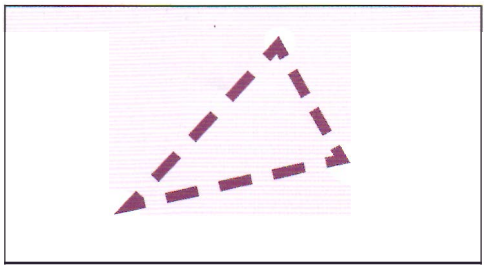
▲► DEALUL MANDALAY
Printr-o combinație de elemente de design, această fotografie a călugărilor novici dintr-un templu birmanez este organizată într-așa fel încât să fie privită într-un singur sens. Deși răgazul pentru realizarea ei a fost foarte scurt (doar o clipă pentru gestul și privirea celui de-al doilea băiat), am avut suficient timp pentru pregătirea și anticiparea celor mai multe posibilități, inclusiv a faptului că statuia aurită din fundal a fost surprinsă cu privirea îndreptată spre aparatul foto. Coincidența expresiilor de pe chipurile celor doi băieți nu a fost planificată, evident, însă așteptarea a facilitat identificarea potențialului și fotografierea la timpul potrivit. Rezultatul este o imagine foarte structurată, datorită felului în care cele trei direcții ale privirii se combină, proiectându-se în afară, către spectator.

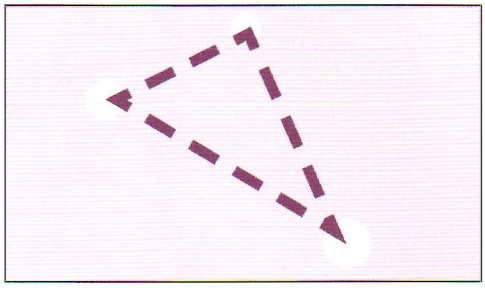
TRIUNGHIURILE

În compoziția fotografică, triunghiurile sunt cele mai puternice forme, din mai multe motive. Ele sunt comune, pe de-o parte pentru că sunt ușor de construit sau de sugerat (necesită doar trei puncte pentru vârfuri, iar acestea nu trebuie să aibă o numită dispunere) și, pe de altă parte, datorită convergenței (efectele grafice naturale de perspectivă fac ca diagonalele convergente să fie foarte des întâlnite în fotografie, în special cu obiective superangulare). De asemenea, reprezintă cea mai simplă dintre formele geometrice, având cel mai mic număr de laturi. Sunt, totodată, și dinamice, datorită diagonalelor și colțurilor, și stabile, întrucât una dintre laturi constituie baza.

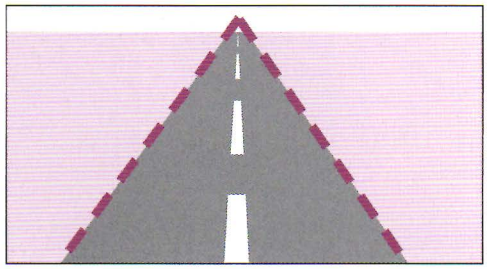
Triunghiul este o formă atât de puternică în sine, încât se face ușor remarcată. În cazul liniilor, adesea sunt suficiente doar două; a treia poate fi doar presupusă, ori una dintre marginile cadrului poate fi considerată latură a triunghiului. Sunt de-ajuns oricare trei puncte de interes, în special dacă au conținut, ton, dimensiune sau o altă calitate similară. Spre deosebire de dreptunghiuri și cercuri, ale căror elemente trebuie să fie în ordine exactă, triunghiurile pot avea aproape orice configurație. Singura dispunere a trei puncte care nu creează un triunghi este șirul. De exemplu, un portret înfățișând trei persoane va cuprinde aproape inevitabil un triunghi, fiecare chip fiind un vârf.

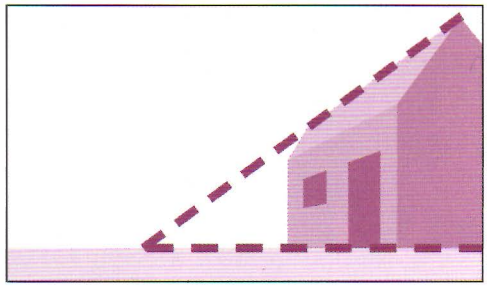
Tendința naturală a perspectivei liniare este ca liniile să conveargă într-un punct de fugă aflat la depărtare și, astfel, să formeze două laturi ale triunghiului. Dacă aparatul foto este așezat orizontal, vârful principal al triunghiului va fi îndreptat mai mult sau mai puțin către orizont (puteți considera triunghiul ca având o latură formată din șirul de case care se îndepărtează, cu vârful la orizont și baza fiind verticala cea mai apropiată de aparatul foto). Dacă acesta din urmă ar fi îndreptat în sus, către o clădire, un pâlc de copaci sau orice alt grup de linii verticale, vârful s-ar afla în partea superioară a fotografiei, iar baza, în partea inferioară. De altfel, aceasta este cea mai stabilă configurație a unui triunghi.





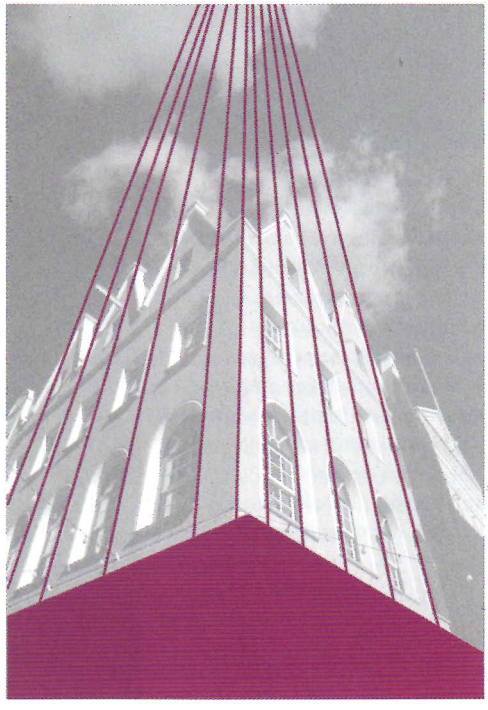
▲ **TRIUNGHIURILE PRIN IMPLICAȚIE**
Orice dispunere a trei obiecte (mai puțin cea în linie dreaptă) formează un triunghi sugerat.





▲ **TRIUNGHIURILE PRIN CONVERGENȚĂ**
Convergența generată prin perspectiva liniară, în special de obiective superangulare, creează cel puțin două laturi ale unui triunghi. Suprafețele verticale care merg către orizont creează triunghiuri ce par să stea pe o latură. Vârful principal este orientat către punctul de fugă.

▼ **CONVERGENȚA VERTICALĂ**
O perspectivă înclinată în sus, realizată cu un superangular, creează un triunghi prin convergență.



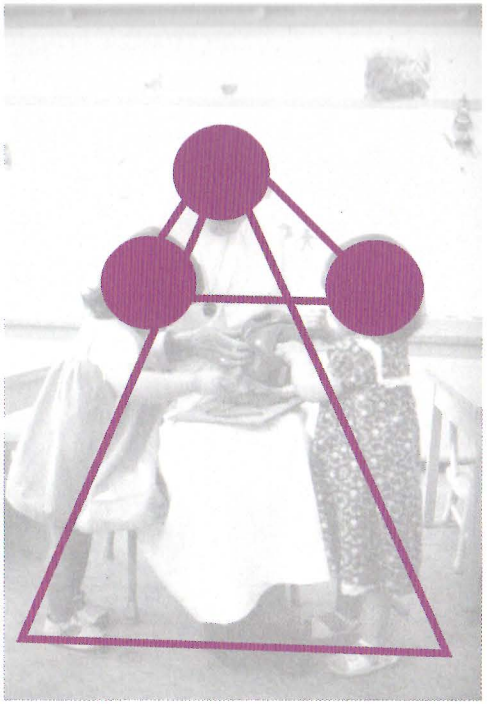
▸ ÎNCADRAREA TRIUNGHIULARĂ

Această secvenţă de cadre ilustrează bine felul în care o structură triunghiulară sugerată poate potenţa organizarea şi dinamica unei imagini. Fotografiile au fost realizate în secţia de malarie a unui spital din Sudan, unde pacienţii stau câte doi într-un pat. A fost ales un obiectiv superangular pentru a cuprinde cantitatea maximă de informaţie. Deşi primele două imagini sunt mulţumitoare, mişcarea medicului, îndeosebi gestul mâinii, a organizat brusc cadrul. O clipă mai târziu, geometria s-a pierdut.

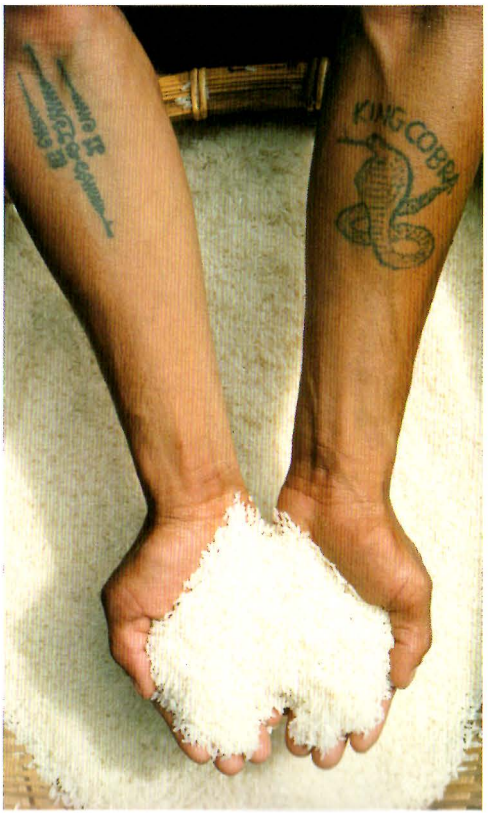
Senzația de stabilitate inerentă a multor triunghiuri provine din asocierea structurală; este forma unei piramide sau a două contraforturi aplecate unul către celălalt. Dispunerea a trei obiecte sub forma unei baze și a unui vârf este stabilă, iar această asociere se transpune în imagine. Este cadrul clasic cu trei personaje, iar în fotografia care permite subiectelor să fie manipulate, rearanjarea elementelor în acest fel este o tehnică-standard și, de obicei, încununată de succes. Într-un astfel de triunghi, cele două diagonale elimină senzația de greutate a unei dispuneri pătrate sau dreptunghiulare.

Configurația inversă, cu baza în partea superioară a imaginii și vârful în cea inferioară, este la fel de utilă pentru designul imaginii, fiind asociată cu instabilitatea, agresivitatea și mișcarea. Vârful este mai evident, probabil deoarece pare îndreptat către aparat și privitor, existând un fel de tensiune, previzibilă din partea unei forme care simbolizează echilibrul extrem de precar. O utilizare specială a triunghiurilor inversate apare în natura moartă și în grupuri de obiecte de mărimi diferite care trebuie unite (plasându-l pe cel mai mic în apropierea aparatului, în vârful triunghiului, iar pe restul, în spate). Un obiectiv superangular, utilizat dintr-o poziție înălțată, orientat ușor în jos, va accentua proporțiile unui triunghi inversat, la fel cum un superangular orientat în sus va crea verticale convergente la nivel superior.

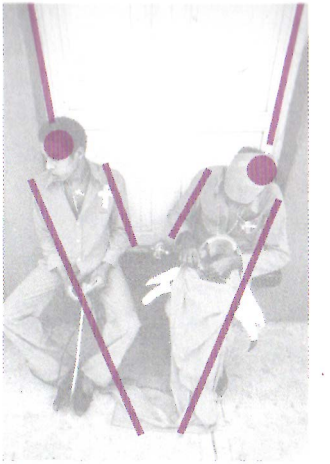
În ce circumstanțe este utilă încercarea de a impune o structură circulară? Este important să vedem triunghiurile sugerate ca pe niște instrumente de ordonare a unei imagini sau de dispunere a lucrurilor care urmează să fie fotografiate. Astfel de organizări sunt necesare când se cere claritate, ca în naturile moarte sau în diverse tipuri de fotografie de reportaj, când cel mai important lucru este o reprezentare clară, de obicei a unui cadru vizual dezordonat. Întrucât aceasta este o condiție comună în fotografia profesionistă, ideea structurării imaginii într-o dispunere grafică simplă este deosebit de importantă.



▲ CADRUL CU TREI ELEMENTE
De obicei, cadrele cu trei elemente au potențial de structură triunghiulară. Aici, cadrul a fost intenționat întărit prin alegerea punctului de observație, care nu doar înfățișează o relație triunghiulară a capetelor, ci și un triunghi format de contururile celor trei siluete.



➤ TRIUNGHIUL INVERSAT PENTRU FOCALIZARE
Un triunghi cu vârful în prim-planul fotografiei constituie o configurație utilă, nu doar pentru grupurile de obiecte, ca în cazul unei naturi statice, ci și pentru a concentra mai mult atenția asupra vârfului, când laturile convergente atrag privirea către acest punct. În acest exemplu, tehnica a fost aleasă din cauză că subiectul (orezul) nu prezenta interes vizual.



◄▲ TRIUNGHIUL INVERSAT
În general, dispunerea a două siluete așezate sugerează o formă doar ușor triunghiulară, dar o fotografie făcută din picioare, cu un obiectiv de 20 mm, întărește structurile prin convergență.

CERCURILE ŞI DREPTUNGHIURILE

După frecvenţa structurii triunghiulare, celelalte forme fundamentale (cercurile şi dreptunghiurile) tind să fie mai rare în fotografie şi, astfel, o opţiune nu foarte des întâlnită în compoziţie. Ca şi în cazul triunghiurilor, sunt mai interesante când sunt sugerate, nu delimitate clar.

Cercurile au un loc special în compoziţie. Spre deosebire de triunghiuri şi de linii, nu sunt atât de uşor de sugerat, deoarece trebuie să fie aproape complete şi să aibă o formă foarte precisă şi uşor de recunoscut. Totuşi, ele apar deseori, create atât de mâna omului, cât şi natural. În natură, creşterea radială, ca de pildă la inflorescenţe, tinde să formeze un cerc. Cercurile au valoare compoziţională datorită efectului de închidere. „Cuprind" lucruri amplasate în interiorul lor şi atrag privirea, iar din această pricină sunt utile în fotografiile regizate, în special în naturile statice, când fotograful creează compoziţia de la zero. Efectul de concentare a atenţiei privitorului poate fi atât de puternic, încât să scadă importanţa lucrurilor din jur, aşadar, cercurile trebuie utilizate cu grijă. Circumferinţa sugerează şi o oarecare mişcare, fiind asociată cu rotaţia.

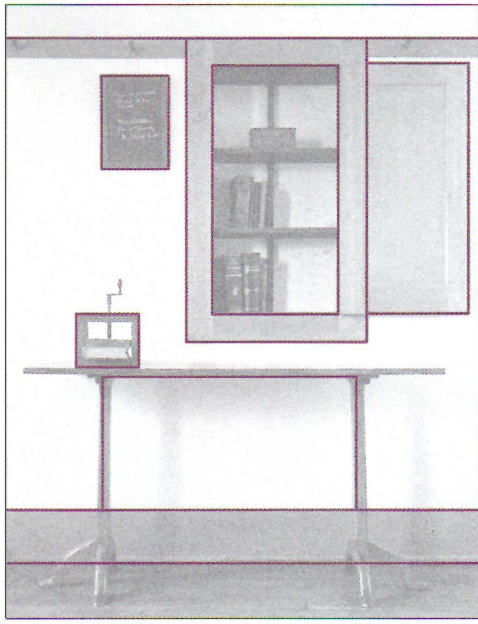
Din cercuri derivă elipsele, alte forme flexate şi ciclice, precum şi aproape orice formă închisă, alcătuită din curbe. Elipsele reprezintă un caz special în fotografie, deoarece aceasta este forma proiectată pe film de un cerc atunci când este văzut din lateral. În oarecare măsură, ochiul transpune elipsele în cercuri presupuse.

Dreptunghiurile abundă în structurile construite de om, găsindu-se mai rar în natură şi fiind utile în compoziţie datorită faptului că reprezintă cea mai simplă formă de împărţire a cadrului. Într-adevăr, forma cea mai apropiată de cadrul fotografiei este dreptunghiul. Se cere un grad mare de precizie, întrucât cea mai obişnuită modalitate de dispunere în cadru a formelor dreptunghiulare este alinierea lor cu orizontalele şi verticalele cadrului. Astfel, alinierile greşite sunt uşor de identificat şi de corectat digital. De fapt, corectarea distorsiunilor cauzate de obiectiv şi de înclinaţie este o procedură-standard de postproducţie digitală, ca, de exemplu, opţiunea *Filter* > *Distort* > *Lens Correction* din Photoshop.

Dreptunghiurile sunt asociate cu gravitaţia, soliditatea, precizia şi limitarea clară, ca implicaţii ale celor două tipuri de linii (verticale şi orizontale) care le formează. Ele tind să fie statice, rigide şi formale. Pătratul (dreptunghiul cu toate laturile egale) prezintă cel mai mult aceste însuşiri. Pentru ca o formă dreptunghiulară să apară ca atare în imagine, trebuie fotografiată din faţă şi de la acelaşi nivel. Perspectivele înclinate şi obiectivele superangulare transformă dreptunghiurile în trapezoide. Astfel, maniera de fotografiere a structurilor rectangulare este, de obicei, formală şi calculată.

▲ OBIECTIVUL OCHI-DE-PEŞTE
Subiectul este o pădure deasă de stejar, însă problema designului constă în lipsa de structură. Aici, soluţia a fost găsirea unei perspective având o structură cu un anumit potenţial (ramura curbată care iese în evidenţă), apoi exagerarea acesteia cu un obiectiv ochi-de-peşte cu cadru întreg. Deşi aproape integral corectată de obiectivele obişnuite, distorsiunea curbilinie este deliberat păstrată de obiectivele ochi-de-peşte. Toate liniile, cu excepţia celor radiale, sunt curbate: cu cât este mai îndepărtată de centru, cu atât curba devine mai extremă.

▼ ORDINEA ÎN DESIGN SHAKER
Acesta este un exemplu dintr-o carte cu fotografii ce înfăţişau exclusiv forme rectangulare. Subiectul este arhitectura şi meşteşugurile comunităţii shaker, iar caracterul aspru şi funcţional al materialului a sugerat o abordare de acest fel. Regularitatea definită a dreptunghiurilor le face deosebit de adaptabile designului care accentuează echilibrul şi proporţiile.



PERLE

Acest aranjament făcut din diferite tipuri de perle a fost destinat unei coperte de revistă, astfel că nu trebuia doar să expună clar perlele, ci să fie şi atractiv şi simplu, cu suficient spaţiu în partea de sus, pentru titlu. Problema a fost că era necesar să fie arătate mai multe perle, prea multe pentru a putea fi aranjate într-un singur grup. Soluţia a fost împărţirea lor în trei grupuri, cu conectarea lor vizuală astfel încât aranjamentul să pară natural, iar privirea să se mişte cursiv de-a lungul fotografiei.

Cheia succesului fotografiei constă în alegerea cochiliilor de stridii de diferite specii, cu coloritul sidefiu tipic perlelor. Mai exact, cele două cochilii principale de perle asigură o închidere circulară, una potrivindu-se în curba celeilalte. Perla de 15 mm, din Marea Sudului, aflată în dreapta, este suficient de mare pentru a constitui propriul său cerc, iar cele trei cercuri sunt conectate în două moduri: prin relaţia lor triunghiulară şi prin curba în forma literei S, care ajută la orientarea ochiului printre ele.

Ca în orice natură statică, dispunerea este construită cu grijă, aparatul foto fiind fixat. Grupul principal a fost asamblat primul, în scoica mare, apoi a fost adăugat un grup mai mic în scoica de dedesubt, după care au fost adăugate câteva elemente în primul grup. În cele din urmă, perla mare a fost amplasată pe o cochilie mai întunecată, pentru obţinerea unui contrast.

Principalele structuri de design sunt cercurile, cele două mari fiind formate de cochilii. În schimb, aceste trei cercuri sunt inevitabil unite într-un tipar triunghiular. În fine, aranjarea fundalului utilizează intenţionat curba inversă a cochiliei mari pentru a crea o curbă în formă de S.

CERCURI SUGERATE

RELAŢIE TRIUNGHIULARĂ

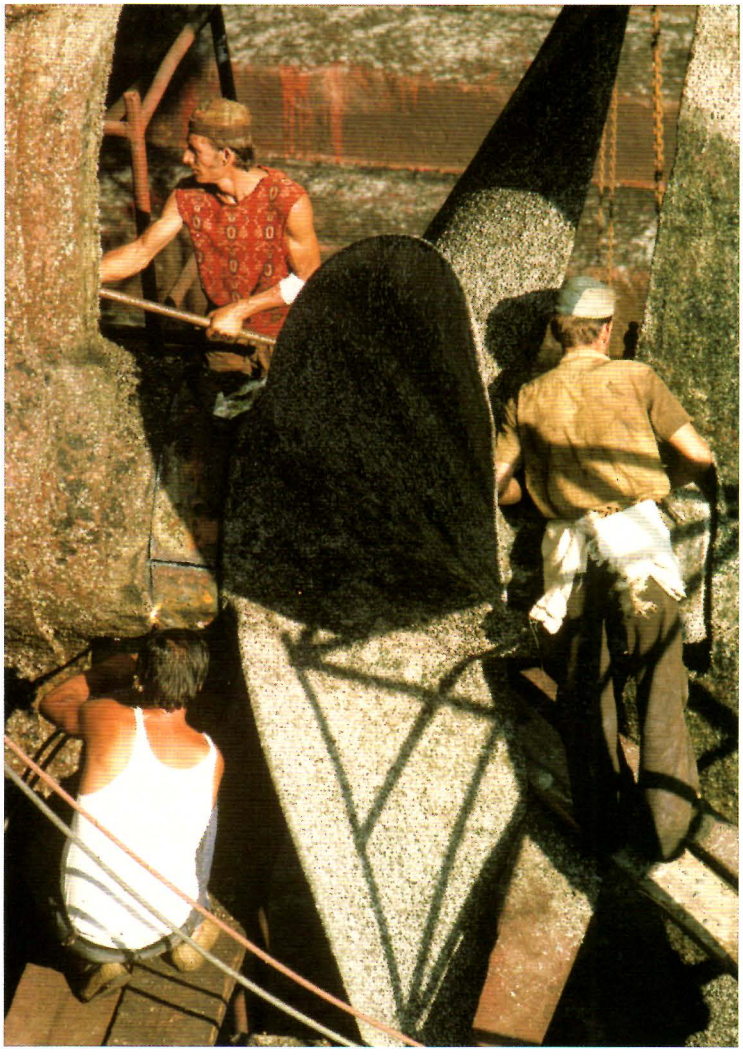
CURBĂ ÎN FORMĂ DE S

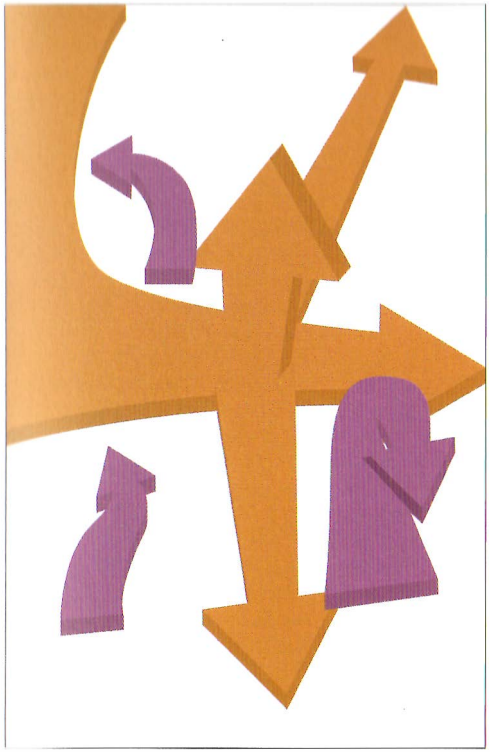
VECTORII

Am văzut cât de prompt urmează ochiul o linie, sau chiar sugestia uneia. Această tendință este cel mai important instrument la îndemâna unui fotograf, în conceperea unei imagini, astfel încât aceasta să fie privită într-un anumit fel. În principiu, dacă puteți echilibra o imagine astfel încât atenția să fie atrasă mai întâi de un punct previzibil, apoi să furnizați o linie care să sugereze mișcare într-o direcție, ați oferit privirii o traiectorie. Vectorii sunt elemente grafice (sau combinații) care au mișcare, impunând dinamism imaginii. Un alt termen utilizat uneori este acela de energie cinetică.

Cele mai puternice linii care pot fi utilizate în acest fel sunt cele cu direcție și mișcare evidente. Diagonalele sunt deosebit de utile, iar dacă în imagine apar două sau mai multe și sunt convergente, cu atât mai bine. Și curbele dau senzația de mișcare, uneori chiar de viteză și accelerare. Totuși, prilejurile de utilizare a liniilor reale sunt limitate de scenă, în mod suficient de natural, și adesea nu sunt disponibile atunci când aveți nevoie de ele. Liniile sugerate nu sunt la fel de definite și de evidente, dar cel puțin pot fi create de fotograf, cu ajutorul punctului de observație și al obiectivului, prin alinieri. Aceste alinieri pot fi puncte sau linii scurte, ca, de pildă, marginile unor umbre.

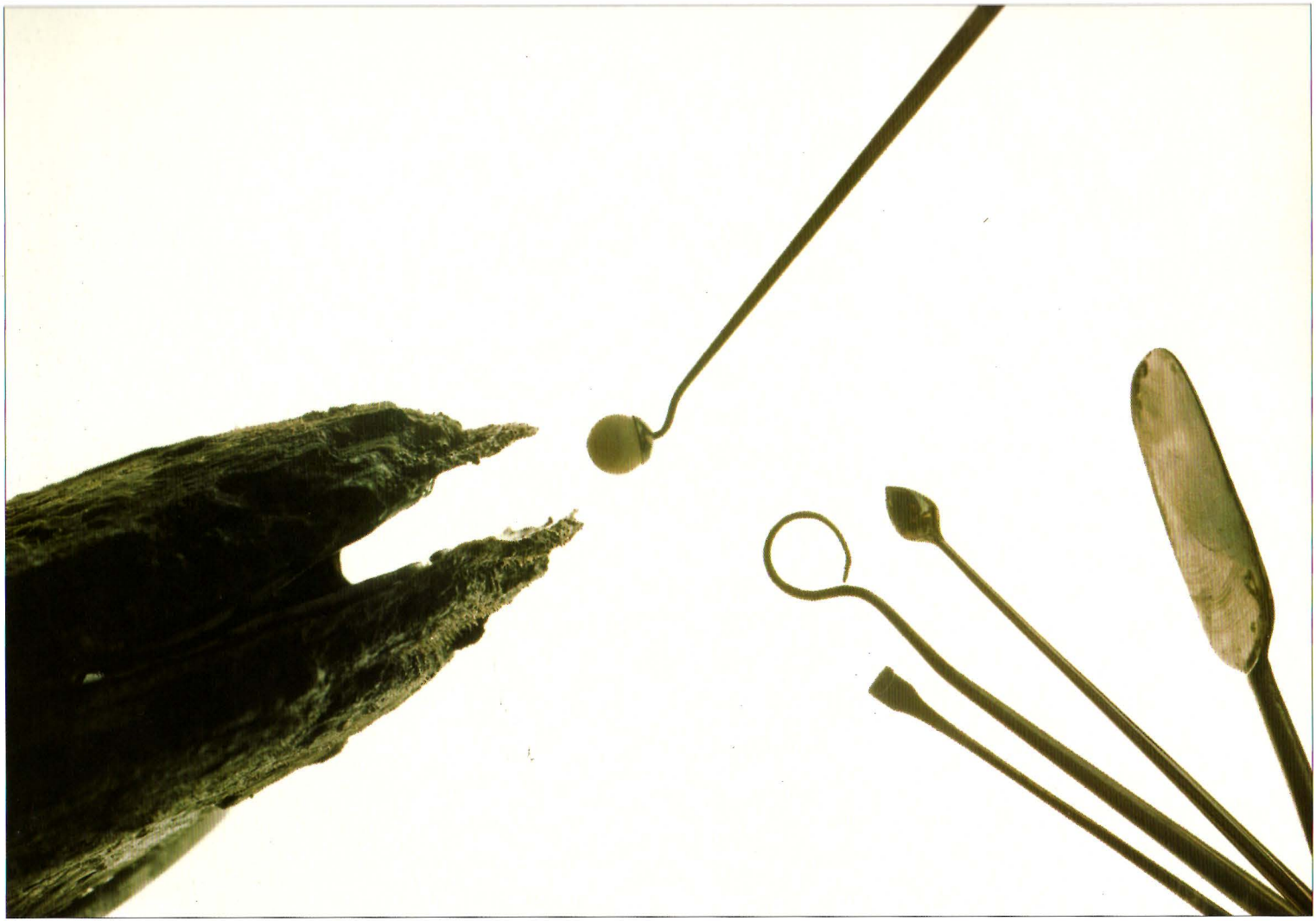
Un alt instrument este orice reprezentare a mișcării. Imaginea unei persoane care pășește sugerează direcție, ceea ce presupune impuls. Ochiul are tendința de a privi un pic în fața persoanei, în direcția în care este condus. Același lucru se aplică oricărui obiect aflat în mișcare evidentă, cum ar fi căderea sau zborul. Întrucât în fotografii, deplasarea este înghețată, chiar și direcția în care este orientat un obiect sugerează întru câtva ideea de mișcare; obiectul trebuie să fie ușor de distins, ca o mașină, de exemplu.





◄ A ► ROTAȚIE ÎN SPIRALĂ

Subiectul acestei fotografii, elicea unei nave mari scoasă pe uscat, sugerează structura fotografiei, o spirală compusă din trei linii curbe principale. Cu toate acestea, evidențierea necesară vine din partea celor trei bărbați care lucrează la elice. Pentru a completa imaginea, a fost necesar ca cei trei indivizi să fie amplasați în mod uniform și cât mai vizibil, orientați în direcții care o confirmau pe cea a spiralelor. După selectarea punctului de observație, singurul lucru pe care a rebuit să-l fac a fost să aștept momentul optim. Fotografiile mai puțin dinamice sunt incluse pentru a ilustra efectul mai slab.



▲ DIAGONALELE CONVERGENTE

Aceasta este o fotografie regizată, având drept scop exemplificarea procedurii pentru însămânțarea unei scoici de perlă. S-a decis ca stilul fotografiei să fie curat, simplu și clinic, ilustrând ideea că procesul seamănă cu o operație chirurgicală. Elementele necesare au fost scoica, instrumentarul specific, sămânța (o sferă mică) și, desigur, acțiunea propriu-zisă de inserare.

Sămânța este elementul central și, totodată, cel mai mic, astfel că structura grafică a fost gândită pentru a atrage atenția asupra acesteia. Forma de bază constă în trei linii care converg spre sămânță, astfel încât, în ciuda vârfului scoicii care apare sub forma unei siluete, sămânța este centrul atenției. Unghiul liniilor a fost ales astfel încât să nu fie simetric, adică previzibil și neinteresant.

Instrumentele din dreapta au fost răsfirate pentru a evita orientarea tuturor liniilor către centru, iar gura deschisă a scoicii conferă senzația de mișcare. Ochiul se deplasează spre sămânța din centru, apoi un pic în jos și în stânga, către scoică. Acțiunea este comunicată limpede cu ajutorul liniilor.

➤ ORIENTAREA ATENȚIEI

Aici, subiectul îl constituie alimentele: un preparat thailandez și diversele sale garnituri. În parte pentru că acest stil asiatic de a găti este mai degrabă gustos decât aspectuos și în parte pentru că a fost disponibil un loc atrăgător, s-a decis fotografierea într-un cadru exterior.

După ce a fost luată decizia, cea mai importantă problemă a devenit echilibrarea atenției. Nu are nici un sens să ne chinuim cu aranjarea unui decor potrivit dacă audiența nu poate vedea suficient din acesta pentru a surprinde atmosfera. Pe de altă parte, subiectul îl reprezintă mâncarea. Din fericire, așa cum am explicat, nu era necesară prezentarea foarte detaliată a alimentelor. S-a decis ca preparatele să ocupe cam o treime din cadru și ca structura să încerce să ghideze ochiul între fundal și preparate, astfel încât ambele să beneficieze de atenția cuvenită.

Rezultatul a fost o varietate de linii și forme. Mâncarea a fost amplasată la baza unui cadru vertical, care în sine îndeamnă privirea să coboare. La nivelul lor, mesele circulare concentrează atenția în interior. Trunchiul palmierului dă un impuls pronunțat dinspre cadru către preparate, impuls preluat de umbra diagonală. În acel moment, curba meselor se mișcă, după cum se vede în diagrama de mai jos (în centru), înapoi către spațiul din spate. Silueta fetei a fost inclusă pentru atmosferă, însă ea se apleacă pentru a lăsa jos coșurile din două motive: orientarea ei imprimă o mișcare în jos, la fel ca direcția (asumată) a privirii, fără să pară artificială.

CERCURILE ATRAG ATENȚIA

TRUNCHIUL CONSTITUIE

VECTORUL SILUETEI

FOCALIZAREA

Focalizarea clară constituie un standard în fotografie, în așa măsură încât rareori este tratată altfel decât ca o modalitate de producere a unei imagini „corecte", la fel ca inserarea cardului de memorie înainte de a fotografia și ca alte elemente esențiale evidente. Majoritatea fotografilor nu variază prea des focalizarea pentru a obține un efect asupra designului. În circumstanțele potrivite însă, metoda poate fi eficientă.

Problema punctului de focalizare apare foarte rar, deoarece practica normală este de a decide mai întâi subiectul, apoi de a orienta aparatul foto asupra acestuia. E ceva destul de firesc, iar problemele obișnuite de focalizare sunt legate de precizie, nu de selecție. În mod normal, punctul care va fi focalizat (doi ochi sau o siluetă pe un fundal) nu are alternativă.

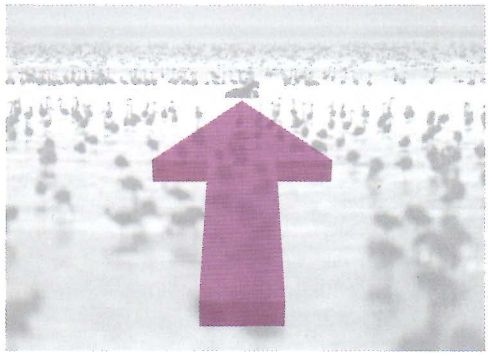
Totuși, anumite situații permit o alegere care ține mai ales de felul în care definiți imaginea. Când fotografiați un grup de obiecte, trebuie să fie focalizate toate? Ar fi mai eficient ca doar unul sau câteva dintre ele să fie focalizate, și restul, progresiv mai neclare? Dacă da, care dintre ele trebuie focalizate și care nu? În plus, se poate să nu existe în mod obligatoriu o astfel de alegere. Dacă lumina este redusă pentru combinația de film și obiectiv, se poate să focalizați doar o zonă a imaginii, caz în care va trebui să luați o decizie.

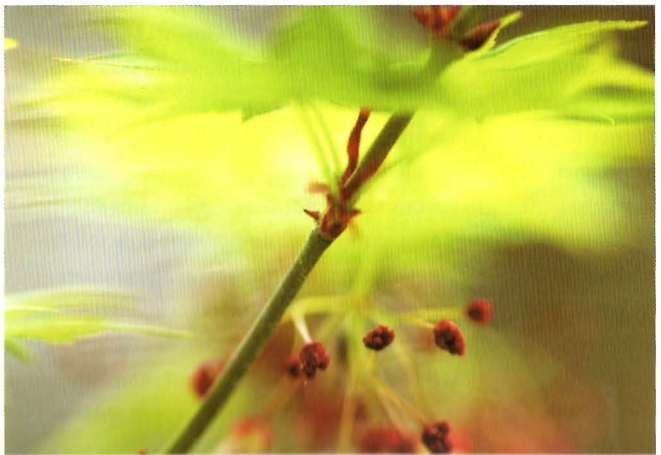
Nu subestimați niciodată puterea vizuală a focalizării. Claritatea reprezintă standardul practic indiscutabil, ceea ce este suficient să arate că, indiferent care este subiectul focalizat, acesta devine *de facto* centrul atenției. Utilizarea greșită, sau mai degrabă neașteptată, funcționează foarte bine deoarece respinge procedura obișnuită.

Dacă utilizați focalizarea în mod previzibil, este important să evaluați diferitele sale variațiuni cu distanțe focale variate. Chiar și fără a cunoaște tehnici fotografice, majoritatea celor care privesc o fotografie sunt familiarizați cu distribuția normală a focalizării. Cu un teleobiectiv, adâncimea câmpului este foarte redusă, iar intervalul de focalizare poate fi văzut în fotografie de la difuz la clar. Întrucât este de așteptat ca suprafața clară să coincidă cu punctul principal de interes – unde se așteaptă ca privirea să stăruiască – intervalul de focalizare conține un sens al direcției de la neclar la clar. Nu este o sugestie la fel de puternică pentru ochi precum liniile privirii, despre care tocmai am discutat într-un capitol anterior, însă, chiar și în aceste condiții, funcționează. Este important faptul că acționează prin familiaritatea privitorului cu felul în care ochii i se concentrează pe un obiect.

Distanțele focale mai mici conferă imaginilor o adâncime a câmpului mai bună decât cele mari, iar noi suntem obișnuiți cu perspective superangulare focalizate în întregime. În cazul unei imagini de teleobiectiv, pierderea focalizării, în fundal sau în prim-plan, este o condiție atât de familiară, încât ne așteptăm la ea. În cazul unei perspective superangulare, nu ne așteptăm la zone nefocalizate, iar când ele apar la utilizarea unui superangular cu apertură maximă, pe un subiect adânc, imaginea poate părea greșită.

▼➤ SENSUL MIȘCĂRII FOCALIZĂRII
Cu un obiectiv de 600 mm focalizând la depărtare, adâncimea câmpului din această fotografie a lacului Magadi din craterul Ngorongoro, Tanzania, este foarte redusă. Dintr-un punct de vizualizare aflat la o ușoară înălțime (capota unui automobil), focalizarea este progresivă, conducând rapid ochiul în sus, către punctul de interes, unde o hienă a prins un flamingo. Amplasarea acestui subiect principal de interes în partea de sus a cadrului utilizează la maximum efectul în discuție.





◂ ESTOMPAREA CULORILOR
Adâncimea redusă a câmpului este tipică imaginilor macro, fiind practic imposibil de evitat. Începoșarea extremă de ambele părți ale punctului de interes creează o estompare a nuanțelor de verde și galben, astfel încât subiectul principal ajunge să fie reprezentat de culorile pure ale primăverii.

▴ FOCALIZAREA SELECTIVĂ
Valoarea deosebită a focalizării restrânse constă în aceea că atrage atenția asupra unei anumite părți a imaginii, aleasă de fotograf, și totul funcționează cum trebuie întrucât elementele nefocalizate rămân inteligibile. În acest caz – un scrib care lucrează în scriptoriu –, scopul tehnicii a fost de surprindere a caligrafiei, în ciuda dimensiunilor mici pe care le are în cadru. Focalizarea selectivă este extremă aici, datorită utilizării unui aparat cu perspectivă de 4x5 inchi, cu obiectivul înclinat, pentru a avea o adâncime a câmpului minimă, la apertură maximă.

MIŞCAREA

În fotografie, intervalul de la clar la difuz nu depinde doar de focalizare. Acesta apare sub o formă diferită și ca urmare a mișcării. După cum știu utilizatorii de filtre digitale din Photoshop și din alte aplicații, există tipuri diferite de neclaritate de mișcare, fiecare având o natură și un sens aparte. Există o neclaritate sacadată, cauzată de mișcarea aparatului foto, care produce margini dublate. Mai există și dârele lăsate de un subiect care se mișcă în timpul expunerii, și altele mai liniare, generate de rotirea camerei sau de fotografierea dintr-un vehicul în mișcare. Sunt disponibile numeroase combinații și permutări, ca, de exemplu, rotirea camerei și mișcarea independentă a subiectului (vezi pescărușul de la pag. 97) și tehnica, de acum familiară, a declanșatorului de cortină anterioară, în care dârele de mișcare apărute în urma unei expuneri prelungi sunt înghețate prin suprapunerea unui imagini clare, realizată cu bliț.

Aici discutăm despre utilizarea neclarității, nu despre evitarea ei. La modul convențional, neclaritatea de mișcare este o greșeală, însă asta depinde în mare măsură de efectul scontat. Ca element expresiv, poate funcționa foarte bine și există argumente puternice împotriva obsesiei clarității. Henri Cartier-Bresson era împotriva a ceea ce numea „o poftă insațiabilă pentru claritatea imaginilor. Să fie o pasiune obsesivă? Sau oamenii aceștia speră să surprindă mai mult din realitate cu această tehnică *trompe l'œil*?" În circumstanțele adecvate, neclaritatea de mișcare poate transmite ideea de deplasare și de realitate, iar incertitudinea surprinderii ei cu expuneri lungi generează senzația de experimentare. Tehnica poate consta în abordarea mișcării în acest fel sau în înghețarea unui moment temporal. Pe aceasta din urmă o vom analiza la pag. 98–99.

◄ TREPIED CU SUBIECT ÎN MIȘCARE
O capelă slab luminată din Jokhang, Lhasa, fotografiată cu aparatul pe trepied și cu timp de expunere de jumătate de secundă. Mișcarea oamenilor este în mod inevitabil neclară, însă acest lucru este acceptabil, cadrul fiind bine focalizat și clar.

▲ NECLARITATEA DE MIȘCARE PRIN FOCALIZAREA DE URMĂRIRE
Un pescăruș în zbor pe un fundal întunecat, fotografiat cu un obiectiv de 400 mm, la o viteză de expunere de o secundă, își dezvăluie bătăile de aripi într-un model la limita inteligibilității.

MOMENTUL

◂ ACȚIUNE REPETITIVĂ
Anumite tipuri de acțiune permit anticiparea, în cazul de față este vorba despre un muncitor cărând sare cu lopata. După ce am privit o vreme, am ales acest moment, în care o încărcătură de sar este aruncată în aer, iar aparatul foto se află într-o poziție inferioară, astfel încât sarea să se vadă clar.

Sincronizarea nu este doar o calitate esențială în realizarea majorității fotografiilor, ci are și un efect direct asupra designului imaginii. Toate fotografiile, cu excepția celor cu subiecte complet statice, trebuie să fie sincronizate. A face o fotografie înseamnă a realiza o imagine a unui eveniment. Se poate ca evenimentul să fie scurt (cu o durată de câteva milisecunde) sau mult mai lung, ca, de pildă, schimbarea luminii naturale într-un peisaj, care are loc într-un interval de câteva ore.

Desigur, cuvântul în sine invocă una dintre cele mai celebre expresii din fotografie, „momentul decisiv". Henri Cartier-Bresson, fotojurnalistul desăvârșit care a aplicat expresia în fotografie, a preluat-o de la cardinalul de Retz, din secolul al XVII-lea: *"Il n'y a rien dans ce monde qui n'ait un moment decisif"* („Nu există nimic pe lume care să nu aibă un moment hotărâtor"), și a definit-o astfel: „În mișcare, există un moment în care elementele se află în echilibru. Fotografia trebuie să surprindă acest moment și să-i imortalizeze echilibrul."

Această afirmație este atât de logică, încât de atunci i-a urmărit pe mulți fotografi, existând și numeroase încercări de negare a sa, cele mai recente izvorâte din filonul postmodernist. Fotograful american Arnold Newman, de pildă, a emis această critică, nu întru totul convingătoare: „Fiecare moment este unul hotărâtor, chiar dacă trebuie să-l aștepți o săptămână... Este o afirmație bună, la fel ca toate propozițiile simple care devin sloganuri, determinându-i pe studenți să-și pună la îndoială modul de lucru. Problema reală este că, adesea, ei își spun: «Ei bine, dacă există un moment decisiv, asta e ceea ce caut.» Ei ar trebui să caute fotografii, nu momente decisive. Dacă durează o oră, două ore, o săptămână, două secunde sau o fracțiune de secundă, nu există un singur moment potrivit. Sunt multe momente. Uneori, cineva face o fotografie într-un moment, iar altcineva, în altul. Se poate să nu fie una mai bună decât cealaltă, ci doar diferite."

Perspectiva lui Newman este de bun-simț, dar reflectă și compromisul, constituind o justificare pentru momentele care nu sunt foarte reușite. Ca orice artă, fotografia are un public și este judecată. Unele imagini și, prin urmare, momente, sunt într-adevăr considerate mai grăitoare decât altele, iar când fotograful este cel care face evaluarea, judecata este și mai aspră. Cred că problema reală o constituie faptul că Henri Cartier-Bresson a fost dificil de egalat, iar fotografia de reportaj cu adevărat bună, care urmărește momentul decisiv, necesită abilități rar întâlnite.

Indiferent care ar fi acțiunea, fie că este o persoană care pășește în scenă sau nori adunați deasupra unui munte, cu siguranță subiectul se va mișca în cadru. Prin urmare, acțiunea afectează inevitabil designul fotografiei, deoarece modifică echilibrul. Să luăm, de pildă, o scenă prin fața căreia urmează să treacă cineva. Înainte ca acest lucru să se întâmple, compoziția care este sugerată diferă de cea cu personaj. Anticiparea schimbării dinamicii este întotdeaun vitală. Poate părea evident, însă reacția naturală la orice situație fotografică este urmărirea mișcării și realizarea compoziției care pare cea mai mulțumitoare în momentul respectiv. Dacă, totuși, planificați în avans o imagine, este important să vă imaginați rezultatul atunci când toate elementele vor fi la locul lor. Astfel, vă va fi mai ușor să încadrați viitoarea imagine și să așteptați mișcarea să intre în cadru.

▲ SILUETĂ ÎN PEISAJ

În această scenă cu niște terase de orez din Bali, subiectul este peisajul, dar acesta va fi pus mai bine în valoare de cultivatorul aflat într-o poziție clară și adecvată. Situația a fost destul de simplu de planificat în avans. Poziția ideală a lucrătorului părea să fie în stânga, departe, în cea mai luminoasă parte a terasei inundate, pentru a fi cât mai vizibil. Prima fotografie, în care omul se află mai departe, a fost făcută pentru siguranță. Apoi, bărbatul s-a mișcat așa cum am anticipat, înspre coșurile din stânga, jos.

▲ ANTICIPAREA

În această scenă cu acrobați ambulanți dintr-un oraș indian, este evident că fata urmează să fie aruncată în sus, dar nu se știe cât de mult. Se poate să nu mai existe o a doua șansă din simplul motiv că ne aflăm în India, unde de îndată ce aparatul foto este observat, trecătorii vor începe să se uite la el. Scena este încadrată cu aproximație, apoi, când fata este aruncată, aparatul este rotit și el în sus. Presupunerea este că, în cel mai înalt punct, fetița se va afla deasupra clădirilor, ceea ce se și întâmplă, deși nu a fost timp decât pentru realizarea unui singur cadru. Timpul de expunere de 1/250 sec este suficient pentru a îngheța mișcarea.

OPTICA

Deoarece, în fotografie, imaginea se formează optic, alegerea obiectivului este esențială pentru design. Stabilirea distanței focale nu influențează doar cuprinderea unei scene, ci determină o mare parte din geometria imaginii și îi poate influența considerabil și caracterul. În plus, există unele construcții optice speciale, în special obiectivele ochi-de-pește și *shift*, care permit modificarea formelor din fotografie.

Deși schimbarea distanței focale influențează doar unghiul perspectivei, acest fapt are efecte pronunțate asupra structurii liniare a imaginii, a percepției adâncimii, a relațiilor dintre dimensiuni, precum și asupra calităților expresive, mai puțin evidente, ale vederii. De pildă, lungimea focală poate controla implicarea privitorului în scenă, așa cum un teleobiectiv are tendința de a îndepărta subiectul, iar un obiectiv superangular îl va atrage în scenă pe spectator.

Standardul îl reprezintă lungimea focală care oferă cam același unghi de perspectivă cu al nostru. Este posibilă doar aproximarea, căci vederea umană și imaginea percepută de obiectiv sunt destul de diferite. Privim scanând și nu avem un cadru al vederii cu delimitare exactă. Pentru un aparat foto de 35 mm, o lungime focală de 40–50 mm oferă cam aceeași impresie.

Obiectivele superangulare au lungimi focale mai reduse, iar unghiul de perspectivă este direct proporțional cu lungimea focală. Acest tip de obiective influențează structura imaginii în trei moduri principale. Schimbă perspectiva aparentă și percepția adâncimii; au tendința de a produce diagonale (reale și sugerate), așadar și tensiune dinamică, și induc un punct de observație subiectiv, atrăgând spectatorul în scenă. Efectul de perspectivă depinde foarte mult de modul de utilizare a obiectivului, mai exact de punctul de observație. Utilizat de la marginea unei faleze sau de pe acoperișul unei clădiri înalte, fără prim-plan, nu produce practic nici un efect asupra perspectivei, ci doar un unghi mai mare de vizualizare. Totuși, utilizat cu o scară completă de distanță, din apropierea aparatului și până la orizont, superangularul creează o senzație impresionantă de adâncime, ca în exemplul de pe pagina opusă. (Vezi pag. 52–57 pentru informații despre tehnici de amplificare a percepției adâncimii.)

Transformarea liniilor în diagonale este legată de acest efect în perspectiva aparentă. Unghiul de vizualizare este foarte mare, așa încât sunt vizibile mai multe dintre liniile care converg în punctele de fugă ale scenei, iar acestea sunt adesea diagonale. În plus, corecția „efectului de butoi" în construcția unui obiectiv superangular normal are ca rezultat distorsiunea rectilinie, o întindere radială care este mai accentuată pe laterale. Un obiect circular, de exemplu, este întins astfel încât în colțul cadrului pare oval.

Obiectivele superangulare tind să implice privitorul deoarece, dacă sunt utilizate ca aici și imaginile sunt reproduse la scară mare, îl atrag în scenă. Prim-planul este evident apropiat, iar întinderea către margini și colțuri „înfășoară" imaginea în jurul celui care o privește. Altfel spus, spectatorul este înștiințat că scena se extinde dincolo de cadru, stil care este des utilizat în fotojurnalism: rapid, slab structurat și care implică privitorul. Subiectele cele mai des întâlnite sunt oamenii și mișcarea. În cinema, stilul echivalent poartă numele de cameră subiectivă. Aceasta este fotografia SLR la nivelul privirii, realizată cu obiective superangulare sau standard (niciodată cu teleobiectiv, care imprimă imaginii distanță și detașare). Pentru eficiență maximă, încadrarea necesită prim-plan apropiat și siluete și chipuri trunchiate în margini; acest decupaj aparent imperfect extinde scena pe laterale, oferind privitorului impresia că este învăluit de imagine. Imperfecțiunile de încadrare și adâncime a câmpului pot conferi fotografiei un aspect brut, care sugerează ideea că aceasta a fost făcută în grabă, fără răgazul necesar unei compoziții atente. Remarcați că fotografiile fotojurnaliștilor experimentați sunt de obicei bine compuse, chiar și în situații stresante.

Pe lângă obiectivul-standard, există și teleobiectivul (care, de fapt, este un obiectiv

➤ O SCENĂ, DOUĂ OBIECTIVE

Aceste două fotografii, având același subiect dar realizate de la distanțe diferite, ilustrează caracteristicile principale ale obiectivelor superangulare și teleobiectivelor. Prima fotografie a fost realizată cu un obiectiv de 400 mm, iar a doua, cu unul de 20 mm. Elementul de referință pentru ambele imagini este lățimea clădirii, care reprezintă jumătate din dimensiunea cadrului.

400 mm

- Unghi de cuprindere redus.
- Linii orizontale și verticale mai proeminente decât diagonalele.
- Relațiile dintre dimensiuni sunt modificate de compresie; clădirea din spate pare mai mare.
- Deși aparatul foto este poziționat ceva mai jos decât clădirile, distanța mare necesită o înclinare ușoară în sus, practic fără să existe convergență.
- Structura liniei obiectivului: îndeosebi orizontală și verticală.
- Structura planului obiectivului: plată, apropiată.

20 mm

- Relația dintre dimensiuni este exagerată; clădirea din spate pare mult mai mică.
- Diagonale proeminente.
- Cuprindere unghiulară mai mare.
- Aparatul este orientat ușor în sus, ceea ce produce convergența liniilor verticale.
- Structura liniei obiectivului: îndeosebi diagonală.
- Structura planului obiectivului: adâncă, ascuțită.

cu focalizare la distanță, dar acesta este termenul încetățenit), și el cu numeroase efecte asupra structurii imaginii. Reduce impresia de adâncime prin comprimarea planurilor imaginii; oferă o perspectivă selectivă, putând fi utilizat pentru a surprinde structuri grafice precise; în general, simplifică structura liniară a unei imagini, cu o tendință către orizontale și verticale; facilitează juxtapunerea a două sau mai multe elemente și creează o modalitate mai obiectivă și mai rece de a vedea lucrurile, îndepărtând privitorul de subiect (ca și cum fotograful ar face fotografia de la distanță).

Efectul de compresie este important deoarece constituie un alt mod de a vedea lucrurile (insolitul poate fi atractiv în sine), dar și pentru că permite compoziția bidimensională, cu un set de planuri în locul senzației complet realiste de adâncime, cu comparații evidente cu pictura tradițională chinezească și japoneză. O utilizare practică specifică este adăugarea unei ușoare înălțimi într-o perspectivă oblică de la nivelul solului. Cu un obiectiv-standard, unghiul ascuțit tinde să interfereze; un teleobiectiv utilizat la distanță dă impresia de înclinare a suprafeței în sus, ca în fotografia de la pag. 105.

Selectivitatea din unghiul îngust de vizualizare permite eliminarea elementelor care distrag atenția sau creează un dezechilibru. Echilibrul constant este adesea mai ușor de atins, necesitând doar o mică schimbare a unghiului aparatului; dispunerea zonelor de ton și culoare poate fi modificată fără schimbarea perspectivei. Din același motiv, direcția liniilor tinde să fie mai precisă. Acolo unde un obiectiv superangular folosit de aproape creează o varietate de diagonale, un teleobiectiv lasă liniile paralele și unghiurile așa cum sunt. Din punct de vedere expresiv, acest lucru generează un caracter mai static, lipsit de dinamism.

◄ EFECTELE PERSPECTIVEI SUPERANGULARE
În această fotografie sunt combinate două efecte ale unui obiectiv de 20 mm: perspectiva liniară produsă de liniile care converg la orizont și perspectiva reductoare, dată de forme aparent similare.

▲ SUPERANGULARUL: LINII DINAMICE
Utilizând aparatul foto în unghiul adecvat, un obiectiv superangular produce diagonale accentuate, în special dacă este inclus și prim-planul.

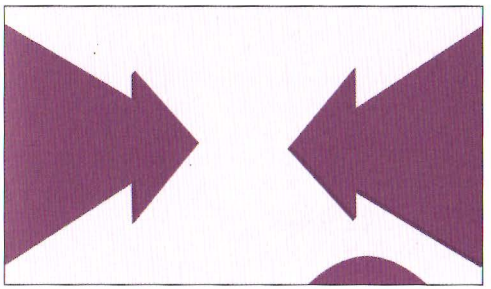
Juxtapunerea este o utilizare compoziţională majoră a teleobiectivelor (vezi pag. 178–179) şi se poate realiza cu orice obiectiv, schimbând doar punctul de observaţie sau mutând unul dintre obiecte, însă doar un teleobiectiv poate face acest lucru fără a produce schimbări majore în restul imaginii. În plus, când cele două elemente sunt depărtate unul faţă de celălalt, efectul de compresie al unui teleobiectiv le apropie.

În cele din urmă, felul în care un teleobiectiv este utilizat în mod normal (de la distanţă), se dezvăluie privitorului şi dă o impresie mai obiectivă şi mai distantă. Există o diferenţă majoră de natură vizuală între fotografierea într-o situaţie cu un obiectiv superangular şi surprinderea unei imagini din depărtare.

Anumite tipuri de obiective modifică, în afară de distanţa focală, şi forma imaginii. Acestea au utilizări speciale, însă permit fotografiei să fie întinsă ori curbată. Un astfel de model este obiectivul ochi-de-peşte, cu două variante, circular şi cadru întreg. Ambele au un unghi extrem de perspectivă, de 180° sau mai mult, însă, în versiunea cadru întreg, cercul proiectat este ceva mai mare decât cadrul SLR dreptunghiular normal. Curba pronunţată este extrem de nefirească şi, în cel mai bun caz, poate fi utilizată ocazional. Acest tip de obiectiv nu permite prea multă subtilitate, decât dacă subiectul nu are linii drepte evidente (cum ar fi fotografia cu pădurea, de la pag. 88).

O altă modalitate de schimbare a structurii imaginii este înclinarea obiectivului sau a corpului aparatului, ori a ambelor, o procedură relativ comună în fotografia de format mare. Înclinarea obiectivului schimbă unghiul planului pentru focalizare clară, astfel încât, chiar şi la apertură maximă, claritatea dintr-o imagine poate fi distribuită mai mult sau mai puţin subiectiv. Înclinarea senzorului sau a filmului controlează şi ea distribuţia clarităţii, întinzând-o progresiv în direcţia înclinării acestora. Exemplul picăturilor de ploaie ilustrează această tehnică.

▲ OBIECTIV TILT: MODIFICAREA DISTRIBUŢIEI CLARITĂŢII
Înclinând fie obiectivul, fie aparatul foto (posibil doar în cazul aparatelor speciale), planul focalizării clare poate fi înclinat din poziţia sa verticală normală, cu faţa spre aparat. În acest exemplu, un prim-plan al picăturilor de ploaie, a fost posibilă claritatea din faţă până în spate (ajustarea adâncimii câmpului prin intermediul aperturii nu ar fi fost suficientă).



▲➤ APARATUL SUBIECTIV
Un obiectiv superangular utilizat de aproape în mijlocul unei mulțimi dă senzația plasării în mijlocul acțiunii, ceea ce este tipic pentru fotografiile subiective. Trunchierea și pierderea focalizării pe laterale, precum și prim-planul foarte apropiat dau impresia plasării în interiorul imaginii.

▲ TELEOBIECTIVUL: COMPRESIE
Una dintre impresiile vizuale distincte ale unei perspective îndepărtate realizate cu un teleobiectiv este aceea că planurile subiectului au fost ridicate pentru ajunge în dreptul aparatului foto.

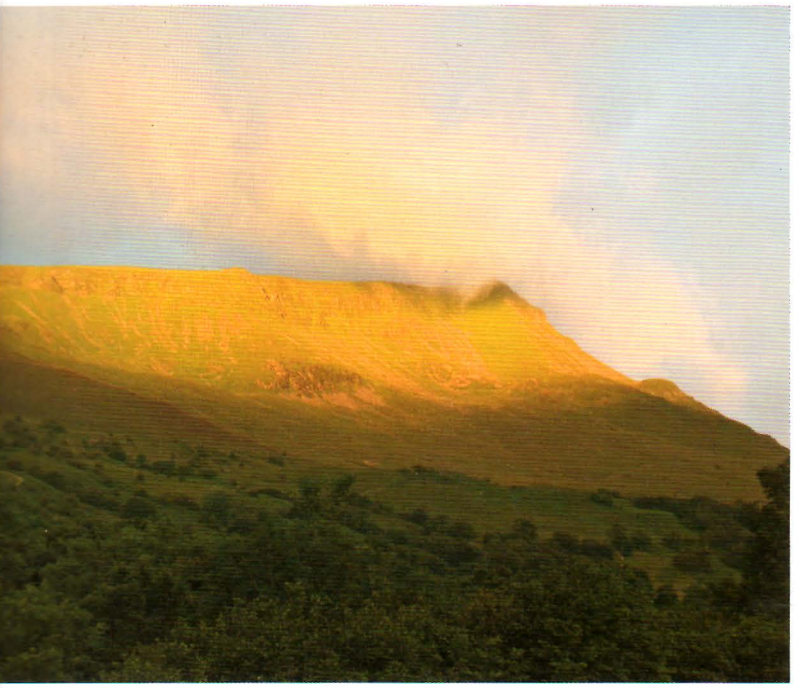
EXPUNEREA

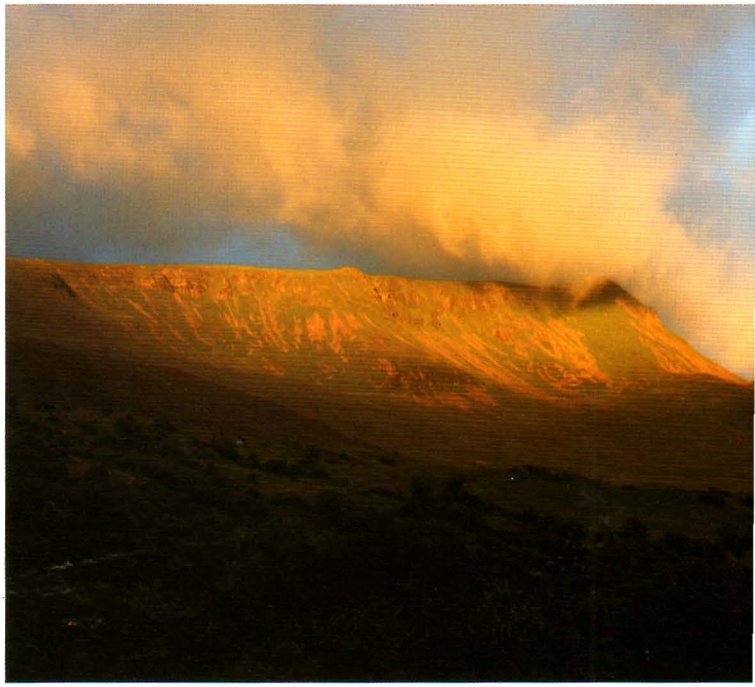
În același fel în care focalizarea este utilizată ca modalitate-standard de a produce un fel de acuratețe tehnică într-o fotografie, se consideră adesea că expunerea are un rol „corect". Aceasta este perspectiva convențională. Decizia cu privire la expunerea corectă presupune considerații tehnice și raționamente logice. Tehnic vorbind, limitele superioare și cele inferioare ale expunerii sunt stabilite mai întâi de ceea ce este vizibil și apoi de aspectul dorit. Cu alte cuvinte, o parte a sarcinii expunerii constă în normalizarea perspectivei, în aproximarea felului în care vedem scena reală.

Convențiile cu privire la expunere au multe lucruri în comun cu cele ale focalizării. Ochiul are tendința de a urma suprafețele cu expunere „normală", în special dacă sunt luminoase. Așadar, contrastul mai mare dintr-o scenă poate îndrepta atenția de la întuneric spre lumină, în timp ce contrastul mai redus permite ochiului să se plimbe de-a lungul cadrului, așa cum o arată cele două versiuni ale dealurilor la apus. O variație a acestui efect este diferența radială de luminozitate creată de efectul de vinietare, destul de comun la obiectivele superangulare, deoarece designul lor tipic permite luminii să ajungă la margini, nu în centru.

În varianta color, expunerea poate avea un efect critic asupra saturației, în funcție de proces. Filmul Kodachrome, produs prima dată în 1935, și-a câștigat notorietatea în fotografia profesionistă începând cu anii 1950, când a fost utilizat de fotografi cunoscuți, ca, de pildă, Ernst Haas și Art Kane. Tehnologia sa unică a favorizat subexpunerea, oferind culori bogate și saturate, însă nu tolera supraexpunerea. Astfel a apărut strategia de expunere a zonelor luminoase, care a dominat de atunci fotografia color, cu importanță deosebită în captura digitală.

Două trăsături marcante ale expunerii fotografice, care pot fi considerate elemente grafice de sine stătătoare, sunt silueta și reflexia. Vom reveni asupra lor în cadrul discuției despre schimbarea sintaxei fotografiei. Expunerea zonelor luminoase este o precondiție pentru siluetă, în care absența totală a detaliilor din forma neluminată conduce la o tehnică de alegere a orientării, a punctului de observație și a sincronizării, realizată doar prin contur. În partea opusă a scalei de expunere se află reflexia, care poate lua multe forme, dar cea principală pentru compoziția fotografică este o strălucire cu margini difuze.





▲ DIFUZIA SAU CONCENTRAREA ATENȚIEI
Expunerea poate restrânge sau extinde atenția într-o fotografie, dacă există două zone diferite de luminozitate, ca în această imagine a soarelui matinal care se proiectează, printre nori, pe pintenul unei culmi galeze. Există două modalități de procesare a fișierului Raw în cazul acestei imagini digitale. Optimizarea automată deschide umbrele, având ca rezultat alunecarea ochiului dinspre partea luminată de soare către restul scenei. Astfel, expunerea a ajutat la direcționarea radială a atenției către exterior. Creșterea contrastului și reducerea expunerii, pe de altă parte, concentrează atenția asupra culmii luminate parțial, o transformă în subiect și sporește dramatismul iluminării. De asemenea, accentuează senzația de sincronizare; suntem conștienți că, în primele clipe ale zilei, soarele se concentrează pe o suprafață mică, doar pentru un moment.

▲ VINIETARE
Întunecarea radială către colțuri din această fotografie realizată cu un superangular, înfățișând două clădiri în stil shaker din Maine, concentrează atenția către interior, reafirmând diagonalele puternice.

▲ CONCEPTUL DE EXPUNERE KODACHROME
Tehnica de expunere a zonelor luminoase a apărut odată cu filmul Kodachrome. Tonurile subexpuse și semiîntunecate păstrează saturația bogată, putând fi deschise la reproducere sau în postproducția digitală. Este esențial să nu supraexpunem zonele luminoase, iar la un aparat foto digital, avertizarea de luminozitate pe afișaj este crucială.

➤ REFLEXIA CAMEREI
Reflexia obiectivului este o entitate grafică de sine stătătoare, iar considerarea sa ca pe o greșeală sau, dimpotrivă, ca pe un avantaj în imagine depinde întru totul de preferințele fotografului. Această perspectivă vaporoasă a fluviului Orinoco din Venezuela ar fi putut fi realizată și fără razele soarelui, umbrind obiectivul. În schimb, razele sunt utilizate pentru a uni compoziția și pentru a conferi senzația de lumină orbitoare a soarelui.

CAPITOLUL 4: COMPUNEREA CU LUMINĂ ȘI CULOARE

O altă perspectivă asupra compoziției în fotografie este aceea care ține cont de distribuția tonurilor și a culorilor. Acest aspect este strâns legat de expunere și de modurile de interpretare ulterioară, la început în camera obscură, la imprimare și developare, astăzi în procesul de postproducție digitală, când fișierul imagine este optimizat și ajustat. Distribuția tonurilor și culorilor depinde și de gestionarea elementelor grafice discutate în capitolul anterior, cele două fiind inseparabile. Un punct funcționează într-o fotografie deoarece are contrast de ton sau de culoare cu fundalul. Liniile și formele creează și ele un efect în funcție de cât de distincte sunt și, în cele din urmă, totul se reduce la relațiile dintre tonuri și/sau culori. Acestea sunt componentele spectrale ale designului.

Tonul și culoarea sunt legate între ele, dar rămân distincte, aflându-se într-o interrelaționare complexă. Unul dintre beneficiile mai puțin evidente ale fotografiei digitale este acela că procesul optimizării imaginilor pe computer a familiarizat mult mai mulți oameni cu știința imaginii decât ar fi fost cu putință fără tehnologia digitală. Majoritatea fotografilor avansați sunt acum obișnuiți cu caracteristicile ezoterice cum ar fi histogramele, ajustarea curbelor, punctele negre și punctele albe. Ajustarea imaginii cu funcțiile Levels (Niveluri), Curves (Curbe) și Hue-Saturation-Brightness (Nuanță-Saturație-Luminozitate) evidențiază perfect legătura strânsă dintre ton și culoare.

Culoarea ne influențează percepția, iar complexitatea ei multistratificată a fost recunoscută încă de la începuturile artei. Există efecte optice de culoare ca, de pildă, contrastul succesiv, care funcționează independent de gusturi, cultură și experiență, însă există și efecte emoționale și contextuale care, deși nu sunt pe deplin înțelese, au aceeași forță. Este interesant că însăși fotografia, prin istoria dezvoltării sale, a promovat distincția dintre ton și culoare.

Culoarea a debutat relativ târziu pe scena fotografică (utilizarea în masă a început în anii 1960) și nu a fost bine primită de toată lumea. Nu doar fotografii tradiționaliști erau sceptici (lucru destul de firesc, de altfel, întrucât le punea la îndoială abilitățile greu dobândite și viziunea), ci și criticii și unii filosofi, o parte dintre aceștia considerând-o pângărită de spiritul comercial al publicității și al vânzării de bunuri.

Totuși, fotografia color a fost salutată de mulți profesioniști și artiști și, desigur, de către public. Influentul fotograf elvețian Ernst Haas, care s-a mutat în SUA în 1951, și-a identificat preferința față de fotografia color cu experiența războiului din Europa: „Tânjeam după ea, aveam nevoie de ea, eram pregătit pentru ea. Am vrut să sărbătoresc prin culoare vremurile noi, pline de speranță". Din acel moment, interpretarea culorii a devenit subiect de experimentare continuă și de aprigi dispute.

Fotografia alb-negru, pe de altă parte, își menține sănătatea viguroasă și, departe de a-și fi găsit sfârșitul, continuă să fie utilizată cu entuziasm, nu doar de către tradiționaliști, ci și de regizori artistici și de editori foto din mass-media.

CLAROBSCURUL ŞI CHEIA

Contrastul, aşa cum am văzut la începutul Capitolului 2, stă la baza compoziţiei, iar una dintre formele de bază este cea tonală. Termenul italian *chiaroscuro* se referă la modelarea dramatică a subiectelor în pictură prin raze de lumină care deschid scenele întunecate. În sens mai general, defineşte opoziţia esenţială care stabileşte relaţiile tonale. În cursul de bază al şcolii Bauhaus, Johannes Itten (vezi pag. 34–35) a spus că este „unul dintre cele mai expresive şi mai importante mijloace ale compoziţiei". Contrastul nu controlează numai forţa modelării într-o imagine (de unde şi tridimensionalitatea sa), ci şi structura acesteia şi părţile care atrag atenţia.

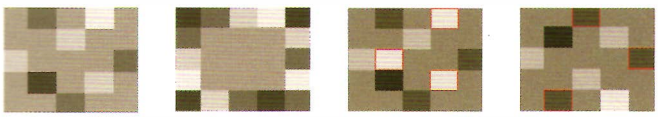
Utilizarea sau nu a întregului interval de tonuri de la negru la alb este o decizie fundamentală, cu atât mai importantă în fotografia digitală, care, în etapa de postproducţie, permite controlul histogramelor şi al nivelelor. Cea mai mare parte a conţinutului informaţional al fotografiilor se regăseşte în tonurile medii, multe fotografii convenţionale funcţionând în special în aceste zone cu tonalităţi „sigure". Totuşi, umbrele şi zonele luminoase pot contribui din plin la dispoziţia şi la atmosfera unei fotografii.

Schemele de mai jos arată toate tipurile posibile de distribuţie tonală dintr-o fotografie (stilurile de iluminare, ca să le numim aşa). Dacă ignorăm culoarea, aceste variaţii sunt definite de două axe (contrast şi luminozitate), ce devin imediat familiare celor care lucrează cu imagini digitale în Photoshop. În cadrul acestor grupuri există o varietate infinită de distribuire a tonurilor. În accepţiune restrânsă, clarobscurul se află la extremitatea de contrast mare a scalei. Cea de-a doua axă, a luminozităţii generale, defineşte o mare parte din senzaţia pe care o degajă o imagine. Când expresia generală este întunecată, favorizând tonurile de umbră, imaginea este în cheie joasă. Dimpotrivă, dacă toată modularea tonală are loc în tonurile deschise, este în cheie înaltă. Intervalul de posibilităţi alcătuieşte un tipar în formă de pană, deoarece contrastul maxim dintr-o imagine necesită zone aproximativ egale de negru şi alb.

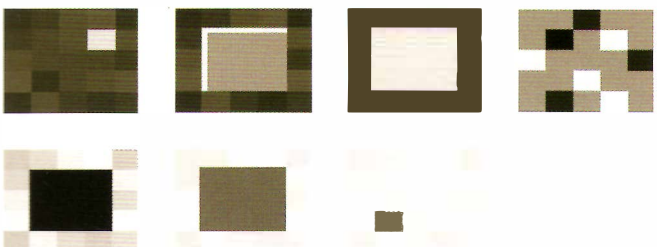
Ghidându-ne după aceste două axe, contrastul şi luminozitatea (contrastul şi cheia), alegerea stilului unei imagini depinde de trei lucruri: caracteristicile scenei (vegetaţie întunecată, piele deschisă, cer luminos etc.), felul în care scena este iluminată şi interpretarea aleasă de fotograf. Acum, datorită postproducţiei digitale, ultima dintre ele este mai influentă ca niciodată. La pag. 112–113 am luat o imagine înfăţişând nişte elefanţi sub o acacie, am redat-o în chei diferite şi am arătat cum oricare dintre variante este justificată.

O trăsătură a cheii constă în aspectul său diferit în alb-negru şi color, fiind mai dificil de lucrat în color cu cheia înaltă. În timp ce imaginile alb-negru în cheie înaltă par luminoase şi grafice (când subiectul este bine ales), imaginile color sunt interpretate mai des în termeni negativi, ca şi cum ar fi greşit expuse. Parţial, cauza o constituie legătura mai strânsă a fotografiei color cu realitatea, dar şi preferinţa şi familiaritatea (strategia indusă de Kodachrome de expunere a zonelor luminoase).

CONTRAST REDUS

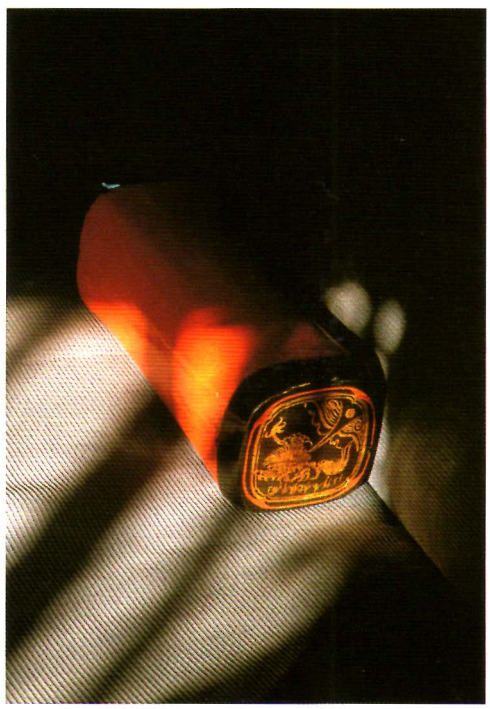


CONTRAST MEDIU

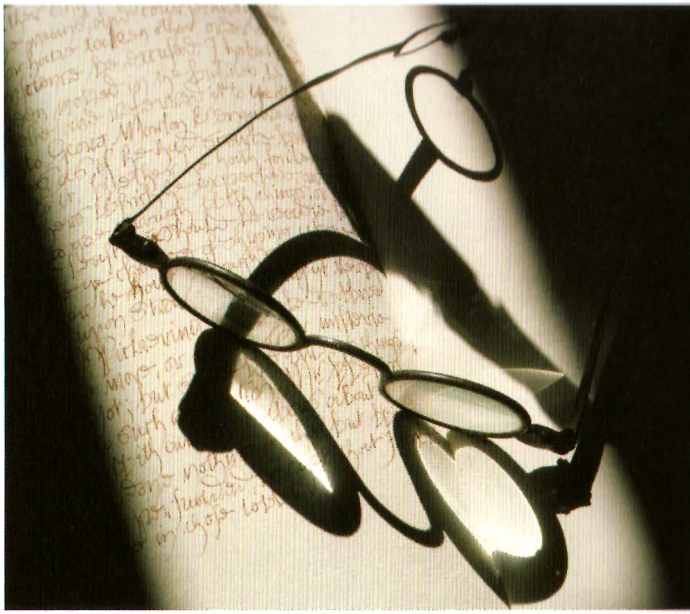


CONTRAST MARE

➤ INTENSITATEA CULORII
Prin expunerea zonelor luminoase, ca întotdeauna în acest tip de fotografie, clarobscurul luminii matinale care pătrunde printr-o fereastră şi se proiectează pe o pernă chinezească sporeşte, datorită contrastului, impresia de culoare plină, saturată.



▲ AMBIGUITATE
Un țăran din Borneo odihnindu-se lângă o fereastră, într-un hambar. Contrastul extrem face ca imaginea să fie greu de descifrat într-o primă fază, iar această întârziere și ambiguitate îi conferă atractivitate.



▲ CAUSTIC
Urmele de lumină caustică, de acest fel, iau naștere când lumina este puternic reflectată sau refractată, focalizându-se parțial pe o suprafață difuză, cum este această hârtie.

▲ MODEL CARE CONSOLIDEAZĂ
Umbrele într-o scenă cu contrast puternic pot să consolideze forma și modelul, cum umbra învăluie eșarfa femeii și bananele.

▲ FOTOGRAFIE COLOR ÎN „CHEIE JOASĂ“
Doar conturul fetei și al undiței, în lumina ultimelor raze de soare, definesc această imagine realizată pe un râu din Surinam. Formele umbrite ale arborilor completează scena, aceasta fiind în întregime (cu excepția contururilor subțiri) în registrul de jos al scarei tonale.

➤ SCENA ŞI VARIAŢIILE DE CHEIE

O imagine tratată în diferite registre de ton. Originalul a fost Kodachrome, însă, după scanare, a fost optimizat ca fişier digital. Cheia joasă, datorită faptului că reduce luminozitatea, interpretează scena ca fiind mohorâtă şi zbuciumată, accentuând norii. Cheia înaltă conferă o impresie de lumină pătrunzătoare revărsată din întinsul văzduh african, fiind mai grafică, arborele şi elefanţii părând că plutesc în neant. Remarcaţi că cea mai puţin atrăgătoare versiune este cea color în cheie înaltă, care pare mai degrabă greşit expusă decât intenţionată.

ORIGINAL

COLOR ÎN CHEIE JOASĂ

COLOR ÎN CHEIE ÎNALTĂ

ALB-NEGRU

ALB-NEGRU
ÎN CHEIE JOASĂ

ALB-NEGRU
ÎN CHEIE ÎNALTĂ

CULOAREA ÎN COMPOZIŢIE

Culoarea adaugă o dimensiune diferită organizării unei fotografii, nu întotdeauna ușor de separat de alte aspecte dinamice discutate. Modurile în care simțim și analizăm culoarea sunt complexe, de la optic la emoțional, iar subiectul general al culorii în fotografie este extrem de vast. Cartea mea anterioară, *Color*, din seria *Digital Photography Expert*, este mult mai cuprinzătoare decât acest capitol, inclusiv în ceea ce privește teoria și managementul culorii (vezi Bibliografie). Ce ne interesează aici este modul în care culoarea influențează compoziția unei fotografii.

Vom începe prin culori puternice, deoarece efectele și relațiile sunt mai evidente în acest caz, deși registrul mare de culori pe care îl avem în fața aparatului foto tinde să fie oprit în diverse moduri. Puterea culorii este determinată în special de saturația sa, aceasta fiind unul dintre cei trei parametri ai culorii care sunt cei mai utili scopurilor noastre. Un beneficiu secundar al fotografiei digitale este că postproducția în Photoshop și în aplicații similare ne-a familiarizat pe toți cu limbajul tehnic al culorii. Cei mai utilizați parametri ai culorii sunt nuanța, saturația și luminozitatea. Nuanța este calitatea care dă fiecărei culori numele său, fiind ceea ce majoritatea oamenilor înțeleg prin „culoare". Albastrul, galbenul și verdele fac parte din această categorie. Saturația este intensitatea sau puritatea nuanței, cea mai redusă fiind un gri total neutru, iar luminozitatea determină dacă nuanța este întunecată sau deschisă. Saturația și luminozitatea pot fi considerate modulații ale nuanței.

Efectele de culoare au cel mai mare impact când culorile sunt intense, iar exemplele din următoarele pagini le favorizează în scop de exemplificare. Nuanța este esența culorii, iar, în cea mai simplă reprezentare, nuanțele sunt dispuse în cerc. În secolele de analiză a culorii în artă, ideea culorilor primare a fost una centrală, iar opinia generală s-a oprit la trei culori (roșu, galben și albastru, prescurtate CMY(K) de tipografi). Evident, ele nu se potrivesc cu cele trei culori primare (roșu, verde și albastru) utilizate de filmul color, monitoarele de computer și camerele digitale. Motivul principal este că cele trei culori primare din pictură sunt ale luminii

◂ RGA VERSUS RVA

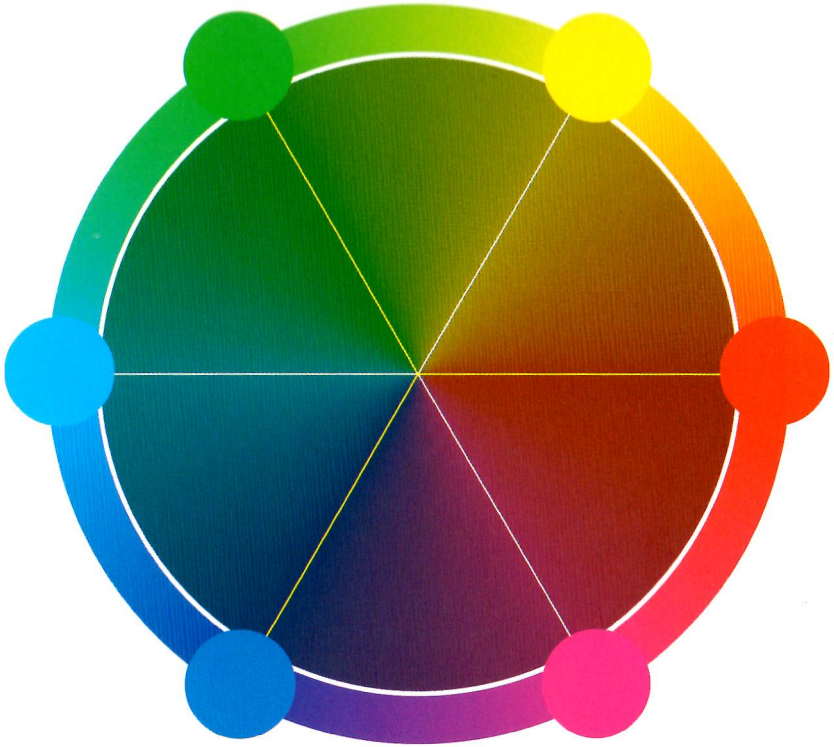
Cele trei culori primare reflectate de lumină, roșu, galben și albastru, se amestecă pe hârtie sub formă de pigmenți, cerneală sau vopsea, formând verde, violet și portocaliu, precum și o culoare apropiată de negru atunci când se combină între ele. Cele trei culori ale luminii transmise, roșu, verde și albastru, se combină prin proiecție, destul de diferit, rezultând cian, magenta și galben, albul fiind combinația dintre ele trei.

reflectate, pe hârtie sau pe pânză, în timp ce combinația RGB, familiară fotografilor, este cea a luminii transmise. Roșul și albastrul celor două sisteme diferă. Compararea celor două seturi de culori primare este un exercițiu foarte util, deoarece unul lucrează îndeosebi cu efectul perceput al culorii (RGA), iar celălalt este interesat mai degrabă de crearea digitală și pe film a culorii. Întrucât scopul nostru este efectul culorii, voi discuta despre culorile primare din pictură.

Nuanțele puternice sunt percepute în moduri plurinivelare, cu diverse asocieri care privesc deopotrivă cultura și experiența, precum și realitatea optică. Roșul este perceput ca una dintre cele mai puternice și mai dense culori. Tinde să înainteze, astfel încât atunci când îl avem în prim-plan, accentuează senzația de adâncime. Este energic, vital, teluric, puternic și cald, ba chiar fierbinte. Poate transmite pasiune, sugerând și agresivitate și pericol (simbol al atenționării și interdicției). Este utilizat adesea ca simbol al căldurii.

Galbenul este cea mai luminoasă culoare și nu există în variantă întunecată. Din punct de vedere expresiv este incisiv și stăruitor, uneori agresiv, alteori zburdalnic. Este asociat cu soarele și cu alte surse de lumină, iar pe un fundal întunecat apare ca o sursă de lumină.

Albastrul exprimă calm, este relativ întunecat și rece. Are o transparență contrastantă cu opacitatea roșului. Apare în numeroase forme și este o culoare greu de distins cu precizie de multă lume. Simbolismul primar al albastrului



▲ SPECTRUL CROMATIC

În mod obișnuit, nuanța este măsurată în grade, de la 0° la 360° și, în această dispunere, relațiile din cadrul spectrului sunt importante. Culorile opuse sunt complementare, ele formând baza principiului de armonie a culorilor. Aici, paleta clasică digitală arată că cele trei culori primare artistice (cian, magenta și galben) se află în opoziție directă cu roșu, verde și albastru. Totuși, culorile primare artistice nu produc trepte atât de egale, având definiții variabile ale albastrului și verdelui.

derivă din două medii naturale care generează această culoare: cerul și apa. Astfel, asocieri posibile sunt caracterul diafan, răceala, umezeala. Fotografic vorbind, este una dintre culorile cel mai ușor de găsit, datorită reflexiilor cerului.

Culorile secundare complementare celor primare sunt verdele (de partea opusă roșului în cercul cromatic), violetul (opus galbenului) și portocaliul (opus albastrului). Verdele este culoarea primordială a naturii, iar asociațiile și simbolismul său, de obicei pozitiv, provin în principal de aici. Plantele sunt verzi, sugerând creșterea; prin extensie, simbolizează speranța și progresul. Verdele-gălbui este asociat cu tinerețea și cu primăvara. Asocieri negative se referă la boală și descompunere. Putem percepe mai multe varietăți de verde decât la orice altă culoare, de la galben până la albastru.

Violetul este o culoare evazivă și rară, greu de găsit, dar și de imortalizat, precum și de reprodus în mod corect. Este ușor de confundat cu purpuriul. Violetul este asociat cu abundența și somptuozitatea, dar și cu misterul și imensitatea. Culoarea asemănătoare, purpuriul, are conotații religioase, regale și superstițioase.

Portocaliul împrumută de la roșu, pe de-o parte, și de la galben, pe de alta. Cald, strălucitor și puternic, cel puțin în stare pură, este culoarea focului și a asfințitului și are asocieri cu festivitatea, dar și cu căldura și uscăciunea.

1

2

3

1. ROȘU

2. ALBASTRU

3. GALBEN

4

5

6

4. PORTOCALIU

5. VERDE

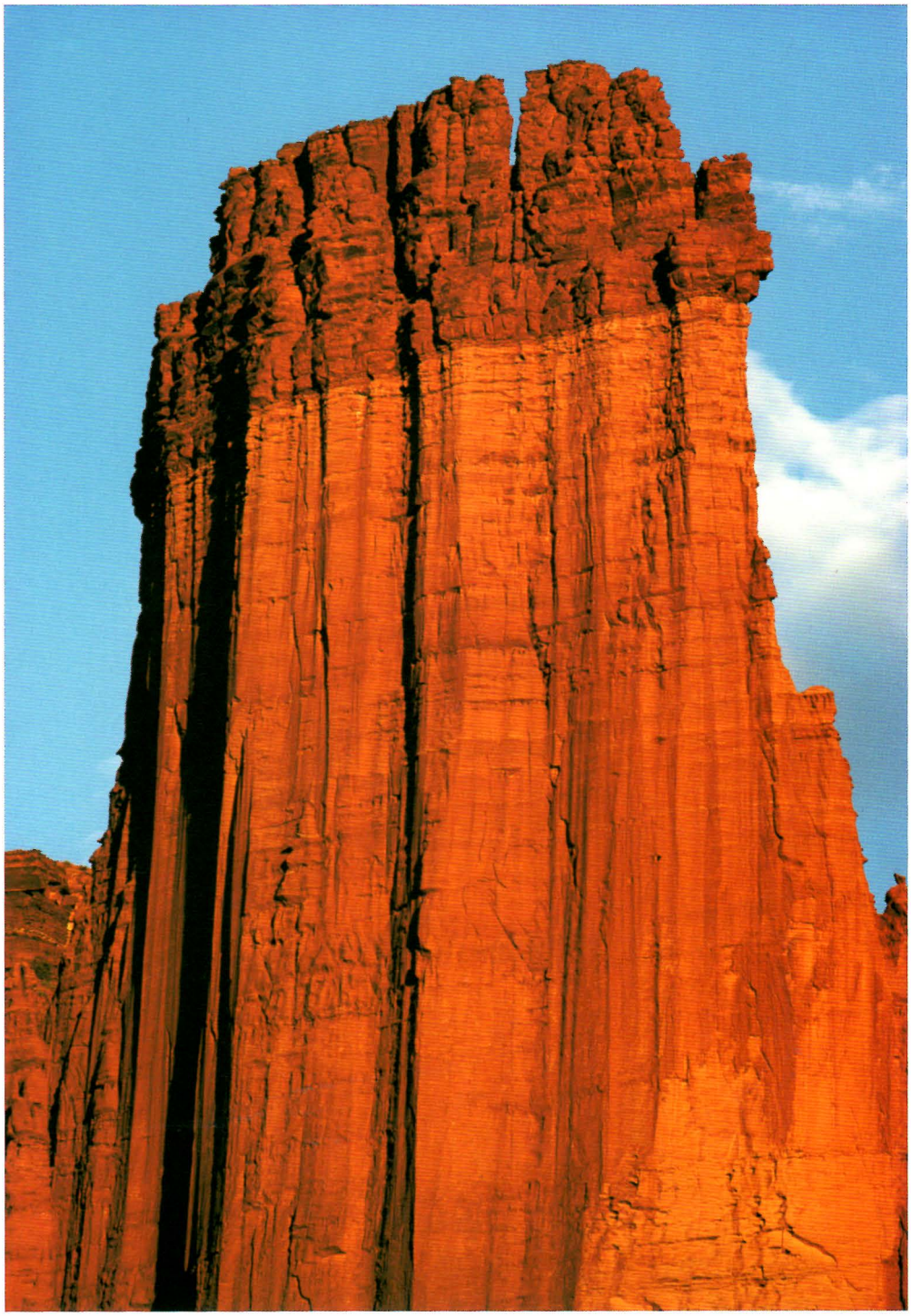
6. VIOLET

RELAŢIILE DINTRE CULORI

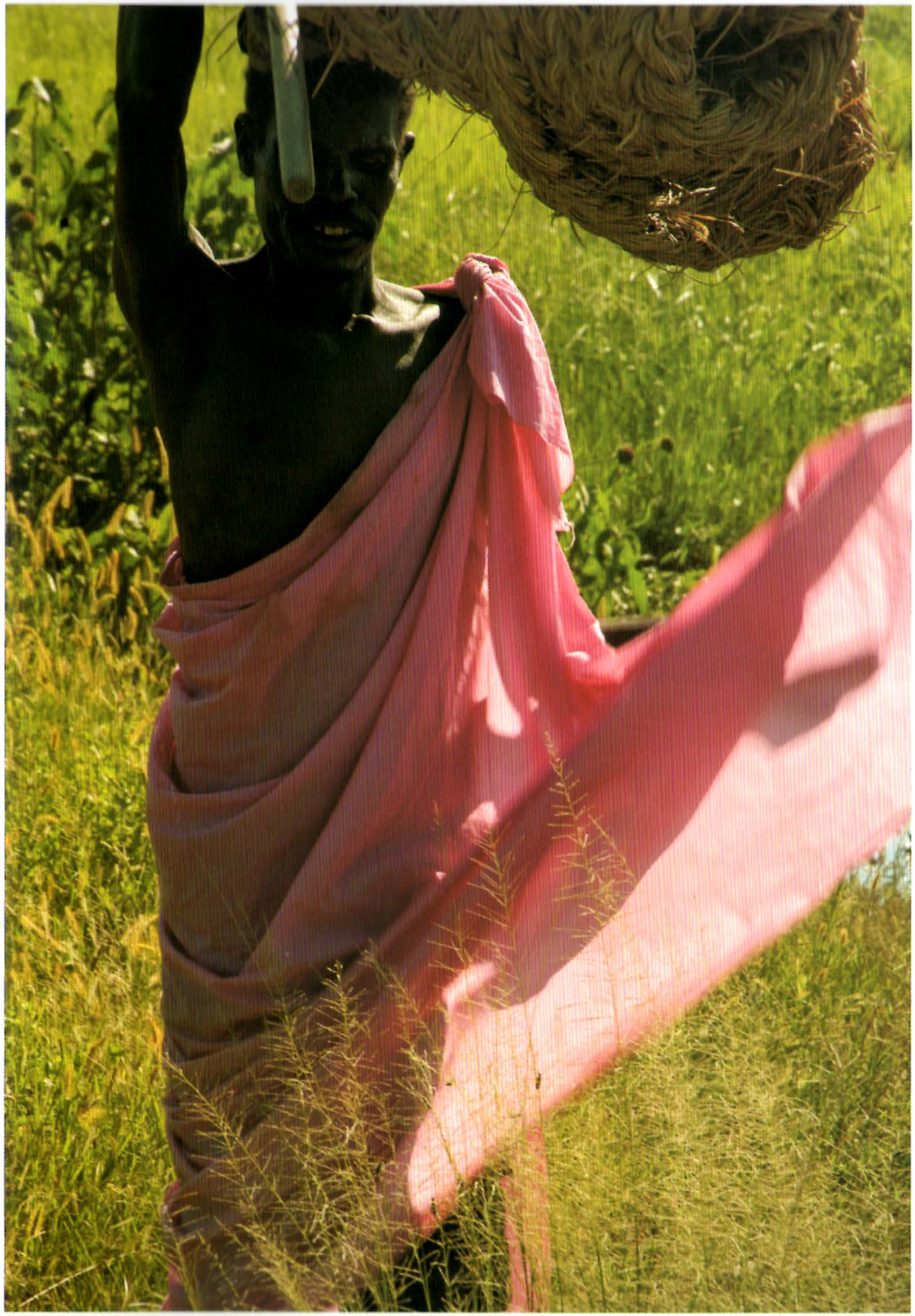
Culorile trebuie tratate în relație una cu cealaltă, ele fiind percepute diferit în funcție de contextul coloristic în care se află. Lângă albastru, roșu pare să aibă altă natură decât prin alăturare cu verdele, iar galbenul pe un fundal negru are o altă intensitate decât pe un fundal alb. Acum, fotografia digitală oferă un grad foarte mare de control asupra aspectului unei culori în fotografie, iar nuanța, saturația și luminozitatea sunt toate ajustabile. Măsura și direcția acestor ajustări este un aspect relativ nou în fotografie.

Probabil că cea mai mare problemă legată de culoare în fotografie și artă o constituie noțiunile de „corect" și „greșit". După cum tocmai am văzut (pag. 114–115), culorile trezesc în privitor reacții psihologice și emoționale, însă puțini oameni pot explica de ce le plac sau nu anumite culori și combinații de culori. Într-adevăr, puțini sunt cei interesați să-și analizeze preferințele vizuale și să exprime totodată reacții clar conturate.

Încă din secolul al IV-lea î.Hr., grecii au observat o posibilă legătură între scara de culoare și cea muzicală, aplicând în muzică termeni specifici culorii atunci când au definit scara cromatică, ce era împărțită în semitonuri. Această relație a dăinuit, iar de aici până la teoriile armoniei n-a fost decât un pas. Armonia, în muzică și culoare deopotrivă, a avut sensuri diferite de-a lungul istoriei, de la cel grecesc, al potrivirii, la cel mai modern, al ansamblului plăcut. Aici este vorba și de gust și de modă, rezultatul fiind numeroase teorii conflictuale despre cum „trebuie" combinate culorile. Tema este extrem de vastă și am discutat-o mai în detaliu în cartea mea *Digital Photography Expert: Color*, subiect explicat și mai amănunțit de John Gage în volumul *Color and Culture*, însă aici vreau să ofer o perspectivă echilibrată, nedogmatică. Pe de-o parte, există modalități acceptabile de combinare a culorilor pentru majoritatea privitorilor, și nu se cade să fie ignorate. Pe de altă parte, utilizarea creativă a culorii necesită o expresie personală,

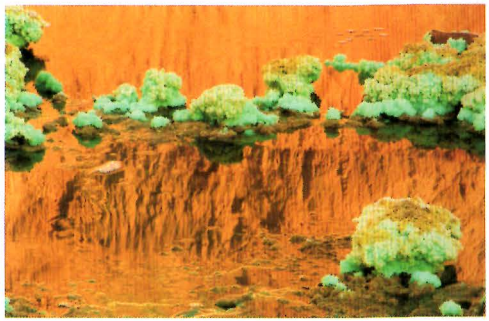


▲ PORTOCALIU-ALBASTRU
O combinație fotografică de culori clasică și deloc neobișnuită.

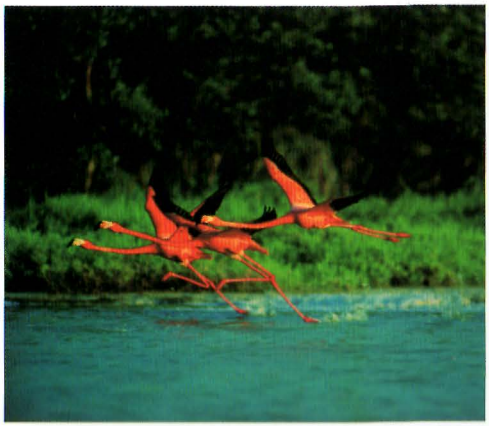


▲ **ROZ-VERDE**
Veşmântul roz al acestui bărbat se află aproape în opoziţie cu nuanţa ierbii din jur.

▲ **TEMPERATURA CULORII**
Căldura luminii directe a soarelui contrastează cu temperatura mai mare a reflexiei cerului.



▲ **VERDE-PORTOCALIU**
Verdele de aici contrastează cu portocaliul luminii reflectate de acest iaz.



▲ **ROŞU-VERDE**
Penajul roşu în contrast cu frunzişul verde pare să separe păsările de fundal.

▲ ACCENT DE CULOARE 1
Pe fundalul monotonelor culori deşertice din acest sat de pe malul Nilului, în Nubia, vălul mov al femeii aduce o detensionare în plan vizual şi, în acest fel, un punct de concentrare a atenţiei.

care presupune o încălcare a regulilor. Acest dualism – acceptând faptul că anumite relaţii şi tehnici funcţionează, însă fără a le utiliza în mod necesar – ne duce înapoi la principiul fundamental al echilibrului, pe care l-am discutat în Capitolul 2 (pag. 32–63, în special pag. 40).

Dacă abordăm armonia în sensul relaţiilor plăcute, acceptabile, există două categorii bine definite. Una este armonia complementară (nuanţele opuse din spectrul cromatic), iar cealaltă este armonia similarităţii (nuanţele din acelaşi sector al spectrului). Baza experimentală a armoniei complementare, pe care nu este necesar să o detaliem aici, se referă la contrastul succesiv şi simultan, precum şi la dispunerea spectrului cromatic, în care nuanţele sunt aşezate în ordine, în funcţie de lungimea lor de undă. Mai simplu, în contrastul succesiv, dacă priviţi fix o pată de culoare timp de cel puţin 30 de secunde, apoi vă mutaţi privirea pe o suprafaţă albă, veţi vedea o imagine de culoare complementară (din partea opusă a cercului). Un efect similar, dar mai puţin dramatic, are loc atunci când culorile sunt văzute una lângă alta, situaţie în care ochiul tinde să compenseze; în interiorul spectrului cromatic, amestecarea a două nuanţe opuse duce la obţinerea uneia neutre.

Armonia similarităţii este mai evidentă. În orice model al culorilor, de la un cerc al culorilor până la o formă tridimensională precum sistemul Munsell, culorile aflate una lângă cealaltă se potrivesc pur şi simplu pentru că nu prezintă nici un conflict. Cele „calde", de la galben până la roşu, au o asemănare cât se poate de clară, la fel şi cele „reci", de la albastru la verde sau un grup de nuanţe de verde, de pildă.

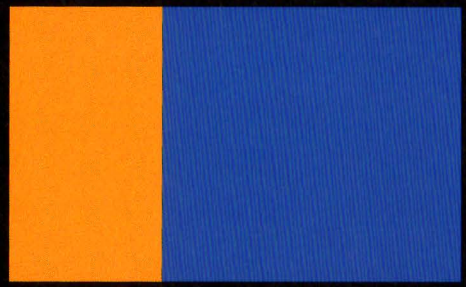
Un alt aspect este luminozitatea relativă. Nuanţe diferite sunt percepute ca având valori diferite ale luminii, galbenul fiind cel mai luminos, iar violetul, cel mai întunecat. Cu alte cuvinte, nu există galben-închis sau violet-deschis; în schimb, ele devin alte culori, ocru, de exemplu, sau mov. Poetul şi dramaturgul J.W. von Goethe a fost primul care a atribuit valori nuanţelor: galben ca cifra nouă, portocaliu ca opt, roşu şi verde ca şase, albastru ca patru, iar violet ca trei, toate acestea fiind şi acum considerate funcţionale. Aşa cum arată barele de culoare de la pag. 121, pentru a obţine cea mai previzibilă armonie, culorile sunt combinate în proporţie inversă cu valoarea luminozităţii lor.

Teoriile armoniei înseamnă că şi culorile pot fi discordante? Posibil. Ele pot părea uneori distonante, iar alteori, perfect acceptabile. Pictorul Kandinsky cu siguranţă era de această părere, afirmând, în 1912, că: „Discordanţă răsunătoare… «principii» răsturnate… tensiune şi dorinţă… opoziţii şi contradicţii… aceasta e armonia noastră." Roz şi verde pot să nu se încadreze în ideea de armonie a tuturor, dar dacă vă place kitschul şi îndeosebi varianta sa japoneză, combinaţia frizează idealul.

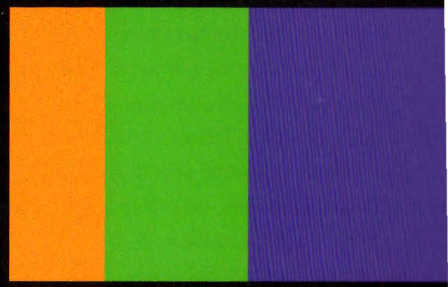
▲ ACCENT DE CULOARE 2
Scopul acestei fotografii a fost să înfățișeze o masă de proteze din titan, însă, fără cea cu bandă roșie, compoziția ar fi fost lipsită de direcție. Roșul este un punct de reper la care ochiul se întoarce după ce parcurge cadrul.

Accentul de culoare este o variație importantă în combinațiile cromatice. La fel cum un subiect mic care iese în evidență în cadrul în care se află are rolul grafic al unui punct (vezi pag. 66–69), o mică pată de culoare contrastantă are un efect de concentrare similar. Relația culorilor continuă să se aplice, însă cu o forță mai redusă, din cauza diferenței de mărime a suprafețelor. Cel mai distinct efect apare când cadrul este relativ lipsit de culoare și două nuanțe mai pure ocupă suprafețe clare. Acest constrast special evidențiază ceea ce pictorii numesc „culoare locală", presupusa culoare adevărată a unui obiect văzut în lumină neutră, fără influența vreunei alte culori. Petele de culoare subliniază mai bine decât orice culoarea obiectului.

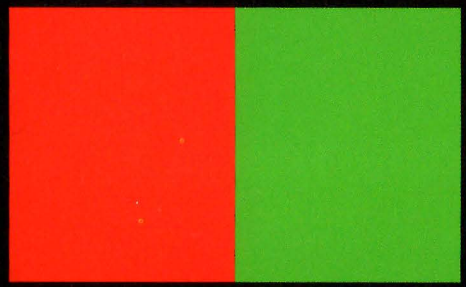
PROPORȚIILE DE CULOARE
Conform teoriei clasice a culorilor, acestea se armonizează cel mai bine între ele când suprafețele lor sunt invers proporționale cu luminozitatea lor relativă. Conform ideii lui Goethe, roșul și verdele sunt la fel de luminoase, deci se combină în raport de 1:1; portocaliul este de două ori mai luminos decât albastrul, astfel încât combinația lor ideală este de 1:2, în timp ce galbenul și violetul se află la extremitățile scalei de luminozitate, proporțiile ideale de combinare fiind de 1:3. Combinațiile de câte trei culori respectă același principiu.



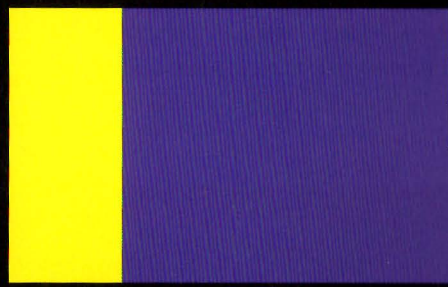
Portocaliu (3) și Albastru (8)



Portocaliu (3), Verde (4) și Violet (8)



Roșu (4) și Verde (4)



Galben (3) și Violet (9)

Galben (3), Roșu (4) și Albastru (9)

CULORILE ESTOMPATE

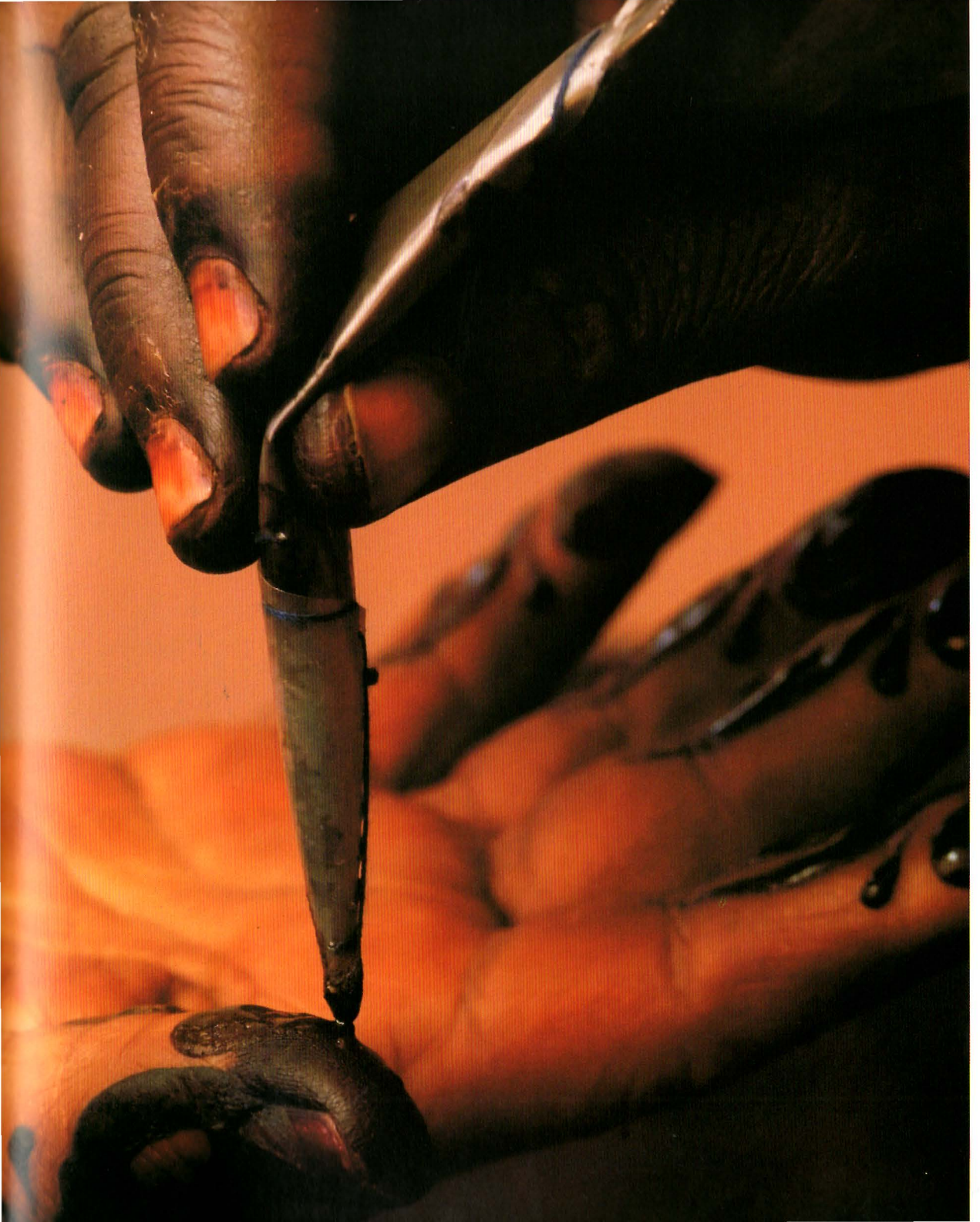
Cu excepția mediilor construite de om, culorile puternice sunt relativ rare. Le ținem minte mai bine, ca în cazul florilor sau al apusurilor de soare, însă ocupă mult mai puțin spațiu vizual decât nuanțele estompate de verde, maro, ocru, albastru-ardezie, cenușiu și pasteluri, care se găsesc în majoritatea scenelor naturale. Cei care nu cred trebuie doar să iasă din casă și să încerce să surprindă cu aparatul foto cele șase culori de bază discutate (pag. 114–121), fără să recurgă la obiecte create de mâna omului.

Majoritatea culorilor care nu se găsesc în stare pură sunt descrise ca estompate, sparte, șterse, desaturate, umbrite, atenuate. Nuanțele neutre cu o tentă colorată sunt numite și gri, negru sau alb cromatic. Tehnic vorbind, toate sunt nuanțe pure modulate prin desaturație, deschidere sau întunecare, ori printr-o combinație dintre acestea. Imaginile color în cheie înaltă sau joasă sunt obligatoriu estompate, dacă nu este adăugat un accent puternic de culoare. Relațiile de complementaritate și contrast sunt mai puțin evidente, însă posibilitățile de lucru într-un sector al spectrului cromatic sunt mai mari. În general, culorile atenuate pot oferi subtilitate și o plăcere liniștită, mai rafinată, așa cum se poate vedea în imaginile din aceste pagini.

Felul în care culorile reale sunt transpuse în imagine de către senzor sau de către film este o altă problemă. Într-adevăr, „transpunere" este un termen mai corect decât „redare", deoarece procedeul, atât cel cu film, cât și cel digital, implică separarea culorilor complexe în trei componente (roșu, verde și albastru) și apoi recombinarea lor în anumite proporții. Există posibilitatea mai multor opțiuni, iar în perioada de apogeu a filmului color, producătorii aveau strategii diferite pentru mărci diferite. Kodachrome, care a fost primul film color disponibil publicului larg, dar și filmul profesionist timp de multe decenii, era celebru pentru culorile sale bogate și saturate, în special când era subexpus (vezi pag. 112). Paul Simon chiar a compus un cântec numit „Kodachrome", în 1973, atrăgând atenția asupra „culorilor frumoase și luminoase" și a felului în care efectul de saturație „vă face să credeți că lumea este un loc însorit".

Totuși, această transpunere a culorii nu a prea avut succes în lumea artistică, nici chiar în mâinile unui maestru de talia lui Ernst Haas, fiind în general considerată comercială și excesivă. Formaliștii culorii (vezi pag. 152) au abordat culoarea mai circumspect, chiar și atunci când au utilizat Kodachrome, după care imprimau fotografii, ca în cazul lui William Eggleston. Totuși, în marea lume a fotografiei, saturația a fost utilizată în continuare, iar filmul care a fost parțial responsabil de dispariția Kodachrome-ului, Velvia de la Fuji, a fost produs tot cu scopul de a crea nuanțe bogate și vii. În prezent, datorită fotografiei digitale, transpunerea se află în totalitate în mâinile utilizatorilor, iar culorile palide pot fi însuflețite tot așa cum cele puternice pot fi estompate. Acum, fotografii au o paletă de culori la fel de ușor de manipulat ca cea a unui pictor.

◄ PALETA ORIENTALĂ
Apus de soare pe Nil, mai jos de Khartoum. O gamă de culori de la portocaliu la mov este combinată cu reflexiile albăstrii, acolo unde o adiere de vânt a creat valuri la suprafața apei, dând naștere unei relații discrete între culori complementare.



◂ HENNA

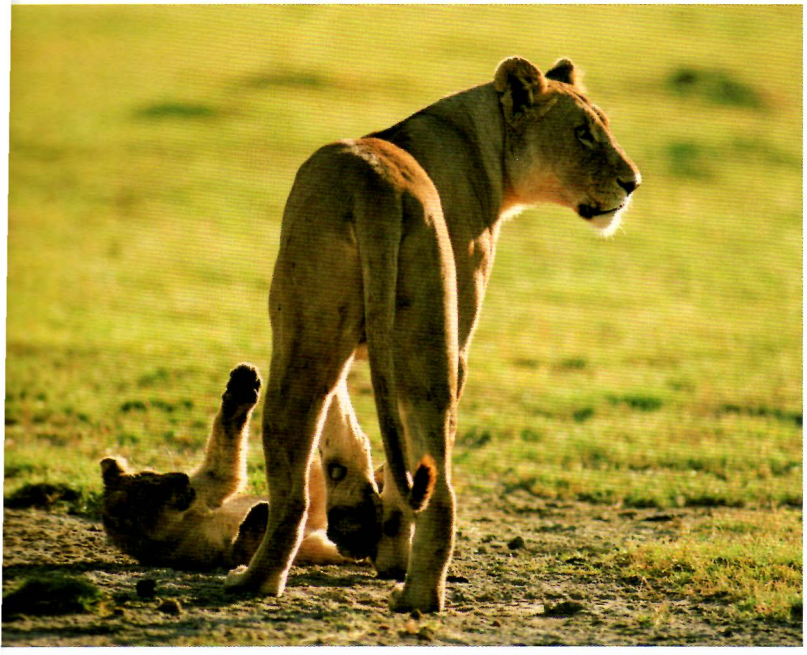
Maronul, care din punct de vedere tehnic este un roşu puternic desaturat, reprezintă culoarea spartă prin excelenţă, încărcată de conotaţii telurice. Aici, se aplică henna pe mâna unei femei din Sudan.

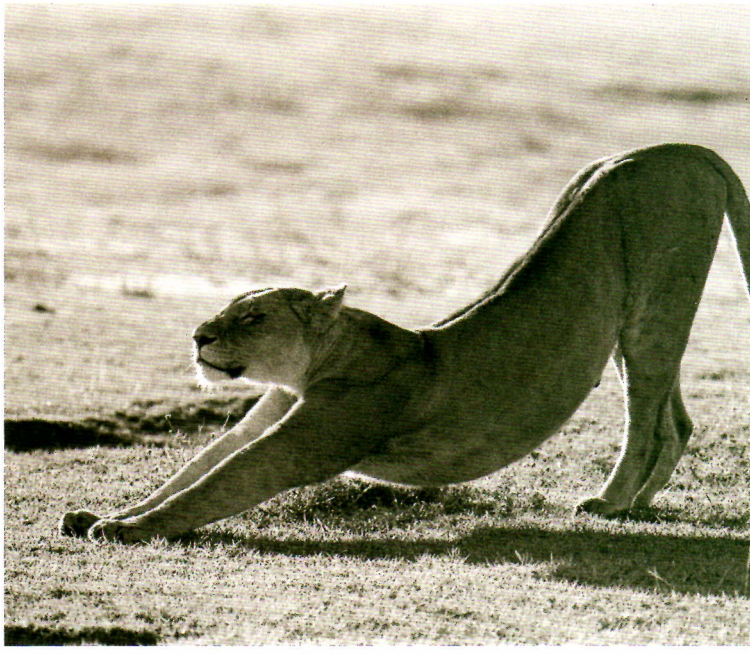
VERDELE-MUȘCHI
Nuanțele palide de verde, ca cele ale mușchiului care acoperă un basorelief din Angko, sugerează ideea de ploaie, umiditate și vegetație.

ELEMENTE METALICE
Lumina difuză a soarelui reflectată de bronzul patinat al unei urne dinastice vietnameze definește natura metalică a suprafeței, datorită reflexiei și a unei schimbări delicate de nuanță.

CULORI DE INTERFERENȚĂ
Pe unele suprafețe apare un efect trecător de curcubeu, în special pe baloanele de săpun sau pe petele de ulei, care se vede cel mai bine în lumină puternică și deschisă, pe fundal închis. Reflexiile unor suprafețe transparente suprapuse, ca aici, creează valuri care interferează unele cu alte, producând o gamă spectrală de nuanțe sclipitoare.

ALB-NEGRU



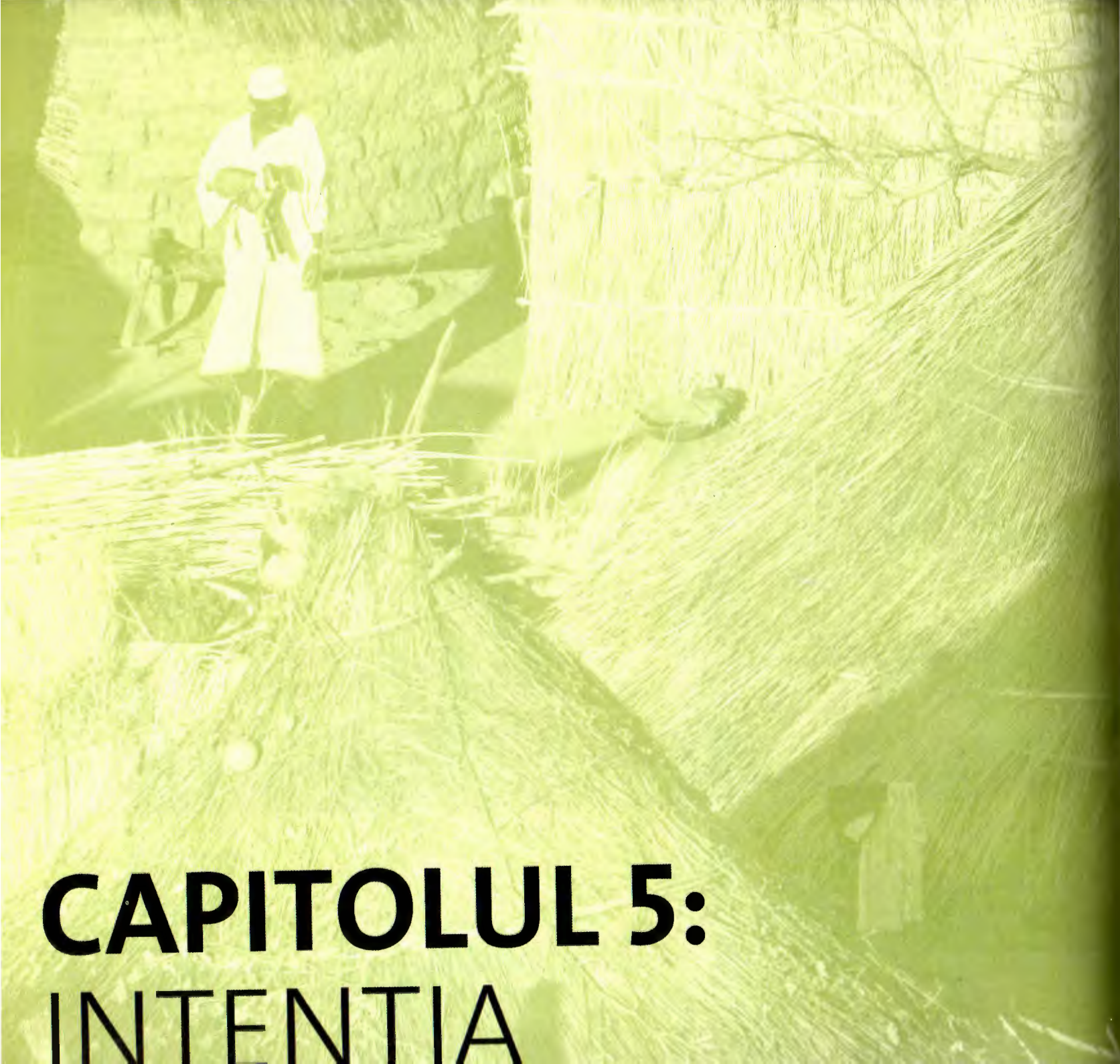


Imaginea fotografică alb-negru ocupă un loc aparte în artă. Desigur că nu constituie o noutate (desenul, schițele în cărbune, xilogravurile și gravurile au fost realizate fără culoare de-a lungul istoriei), dar aceasta a fost norma în fotografie, la început din motive exclusiv tehnice. Și mai interesant este că, atunci când limitările tehnice au dispărut, fotografia alb-negru a rămas principala alegere pentru mulți fotografi, fapt valabil și astăzi.

Din această perspectivă populară, fotografia este mai realistă decât orice altă artă grafică, deoarece aparatul foto surprinde imagini ale realității în mod direct, optic. Prin extensie, fotografia color este mult mai realistă decât cea alb-negru pentru că reproduce mai multe informații despre lumea reală. Totuși, toate formele de artă sunt iluzii (vezi studiul clasic *Artă și iluzie* al lui E.H. Gombrich), iar fotografia, ca și pictura, este un exercițiu bidimensional în declanșarea reacțiilor perceptive, nu o versiune bidimensională a lumii reale. Argumentul pentru fotografia alb-negru este că, spre deosebire de cea color, nu se străduiește să fie precisă. În termeni vizuali, alb-negrul permite o libertate mai mare în modularea tonului, în redarea texturii, în definirea formei. Totuși, nu mai este adevărat argumentul conform căruia permite cea mai mare libertate de interpretare în camera obscură. La ora actuală, posproducția digitală și imprimarea cu jet de cerneală au transformat în realitate interpretarea expresivă totală din fotografia color. Întâmplător, fotografia alb-negru a beneficiat și ea de pe urma postproducției digitale, prin faptul că cele trei canale (roșu, verde și albastru) pot fi amestecate în orice proporție, permițând un control al interpretării tonale mai mare decât a fost posibil cu utilizarea filtrelor colorate la fotografiere. Deși gama de efecte era limitată la câteva, printre care se numărau cerul întunecat folosindu-se un filtru roșu, ceața atmosferică accentuată, cu un filtru albastru, și vegetația mai deschisă și tonurile mai închise ale pielii, cu un filtru verde, mixarea canalelor în Photoshop și în aplicațiile similare permite redarea oricărei nuanțe în orice punct al intervalului dintre alb și negru.

▲ DOUĂ ABORDĂRI
Două fotografii, ambele cu același subiect și realizate cam în același timp. Imaginea color, făcută cu film transparent, este naturală și realistă, orientând atenția direct către acțiuni și către atitudinea leoaicei și a puiului. Versiunea alb-negru este un pic diferită. Lipsindu-i culoarea, imaginea este ceva mai abstractă, iar silueta leoaicei devine mai importantă pentru efectul de ansamblu al imaginii.

▲ TEXTURA ŞI FORMA
Eliminând culoarea dintr-o imagine, îi accentuăm celelalte calități. Când modulația este întru totul limitată la ton, ochiul este mai atent la textură, linie și formă. Calitățile texturii suprafețelor joacă un rol important în această fotografie și au fost accentuate utilizând ca suport un carton pentru a păstra negrul dens și întunecat al fundalului.



CAPITOLUL 5:
INTENTIA

Faima negativă a compoziției provine din sugestia existenței regulilor. Cu siguranță am văzut exemple ilustrative ale felului în care funcționează lucrurile, ale modului în care principiile și elementele de design au efecte previzibile asupra privitorilor, însă acestea nu constituie un set de reguli. O pată galbenă este complementara unei suprafețe mari de violet, însă a pretinde că trebuie să vă străduiți să obțineți această relație între culori ar fi cu totul deplasat. Compoziția este determinată de scop, de intenție. Pentru a da un exemplu simplu, scopul este de a mulțumi cât mai mulți oameni sau de a fi diferit și surprinzător? Intenția nici măcar nu trebuie să fie specifică; poate fi o preferință individuală nerostită. Totuși, înaintea deciziilor compoziționale, ar trebui să știți ce anume doriți să obțineți.

Majoritatea fotografiilor tind să fie pragmatice, întrucât aparatul foto este un instrument atât de potrivit pentru înregistrarea și prezentarea informațiilor vizuale. În privința cantității, fotografia este utilizată mai mult în comunicarea în masă decât în artă. Marele designer grafic american, Milton Glaser, scria: „Odată cu dezvoltarea societății, informația și funcțiile artei s-au separat, făcându-se diferențieri între marea artă și comunicarea informațiilor unui număr din ce în ce mai mare de oameni." Faptul că majoritatea fotografiilor intră în categoria comunicării în masă se întâmplă din pricină că sunt atât de ușor de reprodus și utilizate pe scară largă de către neprofesioniști, diminuând evoluția stilului individual clar. Stilul în fotografie, subiect cu care vom încheia acest capitol, este mai evaziv decât în pictură. În esență, semnifică un anumit timbru grafic pe o lucrare de artă, însă elementele și tehnicile care o constituie nu sunt întotdeauna atât de distinctive pe cât le-ar plăcea unora. Geoff Dyer, în *The Ongoing Moment*, nu este primul care a remarcat acest fapt. În studiul său asupra Marii Crize, scria: „Mereu ne izbim de acest aspect când studiem fotografia: un subiect puternic identificat cu un fotograf, într-atât încât fotograful poate fi identificat în funcție de subiect, ajunge să fie utilizat și repetat de mulți alții."

În pictură, chiar procesul de realizare a imaginii depinde de percepția artistului și de felul în care sunt aplicate materialele. Nu există imagine neutră, fără caracter (chiar și tehnicile de imitație se bazează pe un anumit stil). Contrariul se aplică în fotografie. Fotografiile pot fi realizate, și din păcate adesea chiar sunt, fără a acorda atenție felului în care arată. Aparatul foto poate produce singur o fotografie, iar pentru a influența compoziția și caracterul unei imagini este nevoie de efort, după cum am văzut. Pentru a crea o diferență identificabilă în stilul unei imagini, tehnicile utilizate trebuie să fie mai degrabă clare, nu subtile. În majoritatea fotografiilor, conținutul este cel care domină, și majoritatea tehnicilor stilistice pe care le poate utiliza în mod previzibil un fotograf sunt limitate.

Până acum am discutat despre gramatica și vocabularul compoziției, însă, de obicei, procesul începe cu scopul, o idee generală sau specifică a tipului de fotografie pe care o dorește fotograful. Totuși, poți porni fără o idee anume, bazându-te doar pe capacitatea de reacție. Aceasta este una dintre problemele centrale ale fotografiei, și anume depășirea lejerității lipsite de intenție în realizarea unei fotografii. Problema se naște din faptul că, uneori, o imagine puternică poate să apară în mod neintenționat. Accentul cade pe „uneori", și chiar și bazarea pe reacții imediate la scena care ți se derulează prin fața ochilor este un fel de plan. Când hoinăriți cu aparatul în căutarea unui subiect vag, fotografiile anterioare vă pot convinge că se va ivi ceva promițător. Este important să fiți conștient de ceea ce faceți și de rezultatele mulțumitoare. Contează mai puțin că intenția este doar schițată; asumarea acestui lucru este întotdeauna utilă designului. Tipurile de intenție se încadrează în perechi contrastante, așa cum le voi examina în capitolul următor, începând cu cele mai simple, între convențional și provocator. Poate fi mai util să le percepeți sub formă de scale, între cele două extreme existând numeroase poziții.

CONVENȚIONAL SAU PROVOCATOR

În cadrul intenției, una dintre cele mai importante decizii se referă la cât de mult doriți să rămâneți în limitele a ceea ce se așteaptă să vadă privitorii. Pe parcursul primelor cinci capitole, am văzut cum anumite tehnici de compoziție și relații generează rezultate mulțumitoare, dar previzibile. De pildă, amplasarea și diviziunea care respectă intru câtva Numărul de Aur (sau, mai simplu, regula treimilor) sunt considerate adecvate de către majoritatea oamenilor. Similar, culorile complementare în proporțiile de la pag. 121 creează un efect plăcut – tot pentru cei mai mulți privitori. Totuși, este important de reținut că eficiența nu constituie o regulă. Doar pentru că ceva se încadrează în gusturile majorității nu înseamnă că este mai bun. Compoziția a cărei eficiență este previzibilă poate fi ideală pentru anumite scopuri, însă nu pentru toate. Evident, nu este interesantă și nici riscantă. Aici intervine intenția.

De exemplu, dacă vreți să înfățișați ceva cât mai limpede cu putință sau cât mai atractiv, atunci trebuie să aplicați anumite reguli. Compoziția, iluminarea și abordarea generală vor fi orientate către convențional și către ceea ce a fost încercat și testat. Într-un peisaj, de pildă, trebuie utilizat un punct de observație folosit de multe ori de către alți fotografi (pentru că se știe că este atractiv), precum și „lumina aurie" a după-amiezii târzii sau a dimineții, pe vreme senină. Acesta este tipul de fotografie dorit de editorul unei broșuri turistice: o imagine corectă, eficientă, cu potențial de vânzare ridicat. Pe de altă parte, simplul fapt că o astfel de imagine seamănă cu multe altele făcute înainte poate constitui un motiv suficient de bun pentru a o evita, iar, în acest caz, veți căuta o abordare originală, care să-l surprindă pe privitor și să vă pună în valoare capacitățile imaginative.

În acest caz, problema este cât de departe trebuie să mergeți cu compoziția neobișnuită, fără ca rezultatul să arate forțat sau ridicol. De altfel, pe această scală foarte importantă dintre convențional și neconvențional, toate deciziile dificile țin de partea neconvențională. Permiteți-mi să detaliez. Dacă trebuie să fiți limpede în intenție și să vă situați în limitele acceptabile, atunci scopul este clar și exact. Mai mult, chiar, tehnicile cunoscute, bazate pe psihologia percepției, acționează în slujba dvs., în aceeași direcție. Totuși, dacă doriți să vă îndepărtați de ele și să încercați ceva mai creativ, definițiile se estompează. Îndepărtarea de imaginile convenționale înseamnă îndepărtarea de ceea ce se știe că funcționează. Dar ceea ce merge pentru dvs. poate să nu funcționeze în cazul privitorului. Trebuie să luați în calcul două elemente: cât de departe să mergeți cu compoziția către extrema neconvențională și din ce motiv. Dacă înaintați prea mult (de exemplu, plasând subiectul chiar în colțul fotografiei), aveți nevoie de o justificare întemeiată pentru a evita să păreți laborios sau amator. În ceea ce privește „motivul exact", există numeroase nuanțe posibile ale intenției, iar simpla dorință de a fi diferit este cea mai puțin convingătoare. Scriind despre fotograful american Garry Winogrand, a cărui perioadă de glorie a durat de la jumătatea anilor 1960 până la jumătatea anilor 1970 și ale cărui lucrări erau îndoielnice din cauza lipsei evidente de talent și de scop, directorul de fotografie de pe atunci al Muzeului de Artă Modernă, John Szarkowski, care l-a promovat pe acest fotograf, a afirmat: „Winogrand spune că dacă vede în vizorul aparatului o imagine familiară, «ar face ceva să o schimbe», ceva care i-ar crea o problemă nerezolvată." Este o intenție precară și o judecată slabă. Un motiv mai întemeiat ar fi alegerea unui stil compozițional care reflectă mai precis felul în care fotograful vede subiectul, așa cum a făcut Robert Frank când a traversat America anilor 1950, finanțat de Guggenheim, rezultatul fiind influenta sa lucrare *The Americans*.

Dacă cele de mai sus par laude nejustificate pentru individualitate și pentru încălcarea regulilor, aș vrea să vă ofer contraargumentul în favoarea convenției. Este foarte ușor să susții încercările de originalitate, implicând oarecum ideea că abordarea convențională este obișnuită și lipsită de imaginație. De fapt, această recomandare fundamentală, de a căuta ceea ce este diferit, nu mai are mult până să devină ea însăși convențională. Fotografia, din motivele analizate în acest capitol, dar pe care le-am întâlnit de-a lungul cărții, are o tendință specială de a încuraja originalitatea, însă pericolul evident este acela de a încerca să fii diferit doar de dragul nonconformismului. Diferit nu înseamnă neapărat mai bun și constituie un obiectiv fără forță în lipsa unei justificări solide și a îndemânării. Abordările devin convenționale deoarece, în general, ele funcționează, iar în fotografie există extrem de multe situații care trebuie să fie eficiente și mai puțin neobișnuite.

Căutarea originalității, a unei abordări vizuale diferite de ce s-a mai făcut înainte, ocupă un loc special în fotografie. Mai mult decât în alte arte vizuale, spun eu, și se pot vedea încercări constante în acest sens. Există două motive pentru care lucrurile stau așa: cantitatea mare de fotografii la care avem acces și procesul de înregistrare, direct și optic, din scenă și prin obiectiv, către senzor. Combinația dintre acestea două îngreunează realizarea de imagini diferite ale scenelor similare. În mod inevitabil, scenele și subiectele celebre au fost fotografiate la nesfârșit și, întrucât modalitățile de a realiza acest lucru sunt destul de limitate (câteva puncte de perspectivă evidente, câteva moduri rezonabile de compoziție),

➤ TĂIETOR DE TRESTIE

În contrast cu perspectiva japoneză pitorească, atât tehnica, precum și conținutul acestei fotografii nu reprezintă ceva ce mulți privitori pot anticipa. Subiectul este un tăietor de trestie din sudul Sudanului, la locul de muncă, retezând tulpinile înnegrite ale trestiei de zahăr, după incendierea lotului; întrucât se apropie răsăritul și terminarea turei sale, muncește și mai îndârjit pentru a-și îndeplini norma. La realizarea fotografiei au contribuit experimentarea și norocul: atmosfera era înecăcioasă și întunecată, iar singura cale garantată de a fotografia de aproape cu un superangular a fost să țin aparatul la o lungime de braț și aproape de sol. Surprinderea lămpii de pe frunte și a luminii crepusculare a presupus o expunere plus blit cortină anterioară, rezultatul fiind total imprevizibil. Au fost mute rateuri înaintea acestui cadru.

< MUNTELE FUJI

Aceasta este o imagine complet „sigură“, prin faptul că satisface așteptările unei audiențe vaste: o panoramă a muntelui Fuji în condiții prielnice de anotimp (cu crestele acoperite de zăpadă), vreme (senin, cu vizibilitate bună) și lumină (imediat după răsărit). În plus, punctul de observație a fost ales atent, cu intenția de a include un simbol al Japoniei tradiționale, iar încadrarea a fost eficientă. Una peste alta, o imagine total convențională în ceea ce privește subiectul și abordarea.

majoritatea fotografilor resimt o nemulţumire firească la crearea unei imagini care poate, foarte bine, să nu se evidenţeze printre celelalte. Cu excepţia atestării prezenţei în acel loc, poate fi considerată chiar ca lipsită de sens. Nu avem de ales cu privire la redarea detaliilor sau formelor, aşa cum se întâmplă în pictură. Aparatul foto este imparţial şi nu are personalitate. Din această pricină, fotografii caută noi moduri de încadrare, designul fiind cea mai accesibilă cale către interpretarea individuală.

Acest aspect duce la problema fundamentală a rolului pe care îl are elementul de surpriză în fotografie. În cele din urmă, acesta este un subiect filosofic, atrăgând chiar atenţia unor filosofi precum Roland Barthes. Vreau să discut despre acest aspect doar atât cât este util pentru procesul de fotografiere, însă problema îşi are rădăcinile în faptul că toate fotografiile nemodificate înfăţişează ce s-a petrecut acolo, în spaţiu şi timp. Prin urmare, dacă subiectul sau abordarea nu au ceva special, există un risc constant ca imaginea să fie ignorată şi considerată neinteresantă. Jean-Paul Sartre a scris că „fotografii de ziar pot foarte bine «să nu-mi spună nimic»... Mai mult, chiar, apar cazuri în care fotografia mă lasă atât de indiferent, încât nici nu mă obosesc să o văd ca pe o «imagine». Fotografia este vag constituită ca obiect..." De aceea mulţi fotografi vor să transgreseze obişnuitul şi să surprindă.

▲ SAT DIN NUBA
Cu cât compoziţia este mai excentrică, cu atât este mai puţin convenţională şi necesită un motiv întemeiat. În această perspectivă a unui sat din munţii Nuba, la răsărit, adevăratul motiv pentru cuprinderea bărbatului şi a copilului în colţul din stânga, sus, este că cea mai bună suprafaţă de acoperişuri din stuf (ca model şi consistenţă) era cea de sub el şi din partea dreaptă.

Barthes a identificat o gamă de surprize (deşi nu i-a păsat de nici una în mod deosebit), printre care se numărau raritatea subiectului, surprinderea unui gest care, în mod obişnuit, trece neobservat, curajul tehnic, „contorsiunile tehnicii" şi descoperirea norocoasă.

◂ ▾ FEMEI MUSULMANE
În ambele imagini, realizate la distanță de câteva minute, cel mai interesant aspect din punct de vedere fotografic a fost masa de siluete învesmântate în alb, iar abordarea a fost cea evidentă, dintr-un punct de observație un pic ridicat și cu un teleobiectiv, pentru a comprima perspectiva (excluzând, astfel, detaliile înconjurătoare). Primul cadru este un fel de imagine de „câmp" (vezi pag. 50–51), cât se poate de directă. Al doilea cadru a reprezentat rezultatul explorării unor poziții diferite ale aparatului foto și al apariției întâmplătoare a fetiței, care a ieșit din șir pentru că se plictisea.

▴ STUF PENTRU ACOPERIȘ
Fete din tribul akha, din nordul Thailandei, se întorc în sat la lăsarea serii, ducând în spate legături mari de paie pentru acoperișuri. După ce surprinsesem scena într-o lumină mai convențională, am fost intrigat de înfățișarea bizară a siluetelor văzute de la baza dealului, și am făcut fotografia cu un teleobiectiv.

REACȚIE SAU PLANIFICARE

O altă alegere ce ține de intenție este între fotografierea bazată pe observație și pe viteza de reacție în surprinderea evenimentelor în timp ce se desfășoară în fața aparatului foto, pe de-o parte, și fotografia care este organizată într-o anumită măsură încă de la început. Problema este una de control, sau cel puțin de încercare de control, al circumstanțelor de fotografiere. Aici nu se pune problema legitimității, iar o fotografie de reportaj pur reactivă nu se pretinde mai veritabilă decât o natură statică aranjată cu grijă pe parcursul unei zile. Este mai mult o problemă de stil, influențată de natura subiectului fotografiat.

Perspectiva obișnuită este aceea că gradul de control exercitat în timpul fotografierii este determinat de subiect. Astfel, fotografia de stradă este cea mai reactivă, aceasta fiind menirea ei, iar natura statică, cea mai planificată, pentru că acest lucru este posibil. În mare parte, este adevărat, după cum vom vedea în capitolul următor, „Procesul", însă nu este câtuși de puțin inevitabil. Doar pentru că majoritatea oamenilor au tendința de a aborda un anumit tip de subiect într-un mod previzibil nu înseamnă că nu sunt posibile și alte abordări. Stilul personal poate depăși abordările evidente. Să luăm fotografia de stradă, terenul realismului rupt din viață. Fotograful american Philip-Lorca diCorcia a abordat subiectele tradiționale în mod diferit, instalând blițuri ascunse care erau declanșate cu o telecomandă, pentru a adăuga „o strălucire de cinema unui eveniment obișnuit". Un exemplu mai timpuriu, celebru este fotografia *Sărut lângă hotelul Ville*, realizată de fotograful francez Robert Doisneau in 1950, imagine care a devenit un simbol romantic și un afiș celebru. Aparent spontană, a fost de fapt aranjată. După cum a declarat Doisneau mai târziu: „N-aș fi îndrăznit niciodată să fotografiez oameni în acest fel. Iubiți sărutându-se pe stradă, cuplurile acelea sunt rareori legitime."

În timp ce imaginea unei naturi statice înseamnă controlul în fotografie, unele fotografii necesitând mai multe zile, de la găsirea subiectelor și a elementelor de sprijin, realizarea iluminatului și a cadrului, până la construirea imaginii, contrariul este în egală măsură posibil: fotografia cu natură statică surprinsă direct din realitate. Personalitatea fotografului are un rol crucial. Chiar și Edward Weston, cunoscut pentru expunerile de mai multe ore, la lumină naturală, și extrem de riguros în compoziție, a afirmat că a reacționat mai degrabă decât să urmărească realizarea unui plan bine pus la punct: „Modul meu de a lucra: încep fără a avea vreo idee, descoperirea mă face să mă concentrez. Urmează redescoperirea prin obiectiv – forma finală de prezentare văzută pe monitor, printul finisat previzualizat și complet în fiecare detaliu de textură, mișcare, proporție, înainte de expunere –, declanșatorul pornește automat și surprinde concepția mea, fără a mai permite o altă manipulare. Rezultatul final, fotografia pe hârtie, nu este decât un duplicat a tot ceea ce am văzut și am simțit prin intermediul aparatului foto."

Oricât de bine este planificat și regizat un cadru, cum se întâmplă în publicitate, există momente în timpul ședinței foto când se ivesc idei și prilejuri noi. Fotograful american Ray Metzker afirma: „În timpul creării de imagini, există un flux, generând anumite cadre care sar în ochi. Uneori este o mare încântare, alteori este, pur și simplu, uimire. Însă pot recunoaște acel semnal..." Acesta este subiectul următorului capitol, „Procesul", însă când fotografii știu din experiență că se poate întâmpla acest lucru, face parte din intenție. Există multe nuanțe ale fotografiei semiplanificate, în care fotograful creează condițiile favorabile pentru fotografiere, apoi lasă loc reacției să-și joace rolul. O incursiune de recunoaștere pentru o fotografie de peisaj, în care să verificați toate punctele de vizualizare posibile și felul în care cade lumina, urmată de întorcerea atunci când condițiile atmosferice și de lumină par favorabile, este un astfel de exemplu. Un altul constă în studierea unui eveniment, apoi participarea la evenimentul respectiv pregătit pentru un set anticipat de posibilități.

▼ STRADĂ DIN DELHI
Spontană și reactivă, această fotografie a unui băiat fără adăpost care se trezește lângă un tomberon, pe o stradă din Delhi, a fost rezultatul unei simple plimbări pe străzi timp de câteva ore, încă de la răsăritul soarelui.

▲ MACHIAJ PENTRU DANS
O fotografie semiplanificată, în care cunoșteam evenimentul (culisele unui spectacol de dans din Kerala, sudul Indiei) și la care mi-am asigurat intrarea și permisiunea de a fotografia. Ceea ce îmi rămânea de făcut era să explorez această situație specifică.

➤ BUCĂTĂRIE THAILANDEZĂ
Un interior, în care a fost recreată o bucătărie thailandeză tradițională, din secolul al XIX-lea, cu un model costumat, își datorează efectul planificării și logisticii, care a presupus inclusiv achiziționarea elementelor de sprijin, sincronizarea cu lumina naturală și asigurarea iluminatului fotografic.

➤ MUNTELE POPA

O formă de planificare intens practicată este anticiparea **luminii** naturale, într-o perspectivă exterioară. Cu ajutorul peisajului și al arhitecturii, al experienței și al cunoștințelor despre locul respectiv (utilizarea tabelelor cu momentele răsăritului și apusului de soare, a GPS-ului, a busolei și a prognozei meteo), a fost posibilă anticiparea felului în care va arăta o anumită scenă într-un anumit moment. În acest caz – muntele Popa din apropirea localității Pagan, Birmania –, recunoașterea a fost făcută în timpul zilei, mai devreme, iar fotografia, realizată cu puțin timp înainte de răsărit, a fost mai mult sau mai puțin prevăzută.

DOCUMENTAR SAU EXPRESIV

< ABAȚIA CALKE
Documentarea a fost scopul principal al acestui proiect: ultima săptămână a unui conac englezesc care se păstrase neatins timp de peste un secol, înainte de a intra în patrimoniul de stat, care urma să facă inventarul și să restaureze proprietatea înainte de a o deschide publicului, mult mai târziu. Încăperea este ca o capsulă a timpului. În această poziție a aparatului foto, cu iluminatul și unghiul de vizualizare, abordarea este lipsită de simț artistic: scopul a fost dezvăluirea, în mod cât mai neutru cu putință, a înfățișării odăii atunci când intrai în ea.

O modalitate de clasificare a multitudinii de motive pentru care oamenii fac fotografii încearcă să separe conținutul de interpretare (sau fondul și forma, dacă doriți). Explorarea a fost întotdeauna un element central al fotografiei, oferind posibilitatea analizării tuturor modurilor de amplasare a subiectelor, de împărțire a cadrelor, de juxtapunere a culorilor dintr-un cadru și așa mai departe. Însă când vine vorba de intenție (scopul autoatribuit al fotografilor), există o diferență bipolară între explorarea lumii și a propriei imaginații. La una dintre extreme găsim dorința de a ieși și de a descoperi cum arată oamenii, lucrurile și locurile, iar la cealaltă se află impulsul de a vedea ce putem face noi cu ele, prin intermediul aparatului foto.

Primul pol, explorarea lumii (manifestul revistei *Life*, publicat în 1936, era de „a vedea viața, de a fi martorii evenimentelor marcante, de a privi chipurile celor săraci și gesturile celor mândri..."), pare la prima vedere practic, însă nu e chiar atât de simplu. Golită de orice pretenții creative sau artistice, această abordare poate fi numită fotografie documentară și, într-adevăr, definiția inițială sublinia relativa absență a egoului fotografului. Autenticitatea, chiar și adevărul, erau considerate idealuri realizabile, ca în programul fotografic Farm Security Administration (FSA) din SUA, în timpul Marii Crize. Printre primii fotografi documentariști se numără Walker Evans, Eugene Atget și August Sander.
Vorbind spre bogăția detaliilor dintr-o fotografie a lui Walker Evans, Belinda Rathbone, biografa lui, spunea: „Acest amestec ecletic de informații, oferit într-o descriere egală, fără nimic spectaculos, constituie, în viziunea lui Evans, fotografiile «tihnite și veritabile»."

La celălalt pol se află dorința de a realiza ceva nemaiîncercat și unic din punct de vedere fotografic, indiferent de subiect. Faptul că subiectul a fost deja fotografiat la nesfârșit de alții poate constitui chiar un avantaj, o provocare a creativității. Garry Winogrand, într-o declarație de intenție adesea citată, a afirmat: „Fotografiez pentru a afla cum va arăta ceva când este fotografiat." Aceasta este una dintre interpretări, o abordare liberă și deschisă la orice. Există și altele, inclusiv aplicarea deliberată

SIMPLU SAU COMPLEX

Simplitatea și reducerea la esență sunt o parte atât de importantă a artei și designului modern, încât sfatul de „a simplifica" este adesea subînțeles. A devenit un pol al modernismului, în special al constructivismului, care a pus bazele minimalismului și ale dogmei sale centrale: „Mai puțin înseamnă mai mult." Aplicația sa în fotografie este uimitoare, deoarece dezordinea naturală a scenelor din viața reală pare să ceară cu insistență o astfel de soluție. Un argument extrem de convingător al simplității ca principiu al compoziției fotografice îl constituie faptul că aceasta este o extindere naturală a creării ordinii din haos, ceea ce, desigur, este o definiție însăși a compoziției.

Din acest motiv, simplificarea funcționează aproape întotdeauna, cel puțin în măsura în care este utilă la crearea unei imagini eficiente, artificiale, însă a face din aceasta o regulă ar fi restrictiv. Fotografia în sine sprijină menținerea simplității ca scop obișnuit pentru că, fără grijă și atenție, majoritatea scenelor din viața reală au tendința să fie înregistrate haotic și neîngrijit. Aducerea în fotografie a unui soi de organizare grafică se obține cel mai ușor prin ordonare, eliminarea elementelor redundante (prin decupare sau schimbarea punctului de observație) și, astfel, impunerea unei structuri mai simple. Aptitudinea de a genera ordine din haos a devenit una dintre cele mai apreciate în fotografie.

Totuși, există argumente în favoarea unui aranjament mai complex, în care structura este densă și bogată, oferind ochiului mai multe de explorat și de examinat. Manevrarea mai multor componente integrate într-o fotografie, nu doar unul sau două, necesită aptitudini deosebite, dacă rezultatul presupune un fel de ordine. După cum am văzut în Capitolele 2 și 3, adăugarea (sau găsirea) mai multor puncte de interes sporește complexitatea și este solicitantă, însă, după un anumit număr, punctele de interes se unesc într-o imagine „de câmp", simplificându-se, de la o singură persoană la un grup sau o mulțime.

Una dintre cele mai interesante evoluții ale simplificării este abstracția. În artă, abstracția

implică o translație extremă, departe de reprezentare și orientată către formele grafice pure. În cazul lui Picasso și al cubismului, unul dintre motive a fost dorința de reprezentare a lucrurilor în forme simple care-și păstrau profunzimea. În pictură și sculptură, punctul de pornire poate fi obiectul real (ca în picturile cubiste ale lui Picasso și Braque și în sculpturile lui Constantin Brâncuși), însă nu e obligatoriu. Pictorul Paul Klee, printre alții, a fost interesat mai mult să se joace cu formele. Fotografia, pe de altă parte, este mai mult sau mai puțin forțată să pornească de la materia primă a realității, ceea ce face din abstracție o provocare mai mare și mai dificil de obținut. Dacă o imagine este abstractă sau nu, sau în ce măsură este abstractă poate fi o chestiune de opinie. Ceea ce este abstract

◂ CANAPEA ROȘIE
Un interior minimalist în care albul peretelui, al tavanului și al podelei, împreună cu balconul, are rolul de a accentua roșul puternic al canapelei moderne.

pentru un privitor poate fi, pentru altul, o reprezentare perfect recognoscibilă și neinteresantă. Fotograful american Paul Strand este celebru pentru compozițiile sale abstracte, care adesea distrugeau perspectiva, însă el vedea lucrurile întru câtva diferit: „După *Gardul alb* nu am mai făcut nici o fotografie pur abstractă! Întotdeauna am încercat să aplic ce am învățat în tot ceea ce fac. Arta de calitate este abstractă prin structura sa." Și Ansel Adams a avut suspiciuni cu privire la acest termen aplicat în fotografie: „Prefer termenul de extract în favoarea celui de abstract, din moment ce nu pot să schimb realitățile optice, ci doar să le gestionez în relație cu ele însele și cu formatul."

Compoziția abstractă, dacă o putem numi astfel, tinde să aibă o organizare riguroasă, cu accente pe excluderea indiciilor de realism. Este utilă o alegere adecvată a subiectului, iar structurile unghiulare, artificiale se adaptează cel mai bine la acest tip de compoziție. O altă abordare este concentrarea pe detalii care în mod normal nu atrag privirea, suplinită de decuparea pentru eliminarea contextului. Și tiparele reacționează la abstracție. Problema este că baza reală a fotografiei abstracte tinde să stârnească privitorului o reacție de nedumerire, ca și cum ar fi un test (ceea ce s-a și întâmplat adesea în paginile revistelor și ale ziarelor).

◂ JAIPUR
În această imagine complexă a unei scene stradale din Jaipur, India, lumina puternică a soarelui și numeroase elemente fizice creează o compoziție sincronizată la mai multe niveluri. Cele principale sunt ilustrate schematic mai jos.

▲ CLAROBSCUR

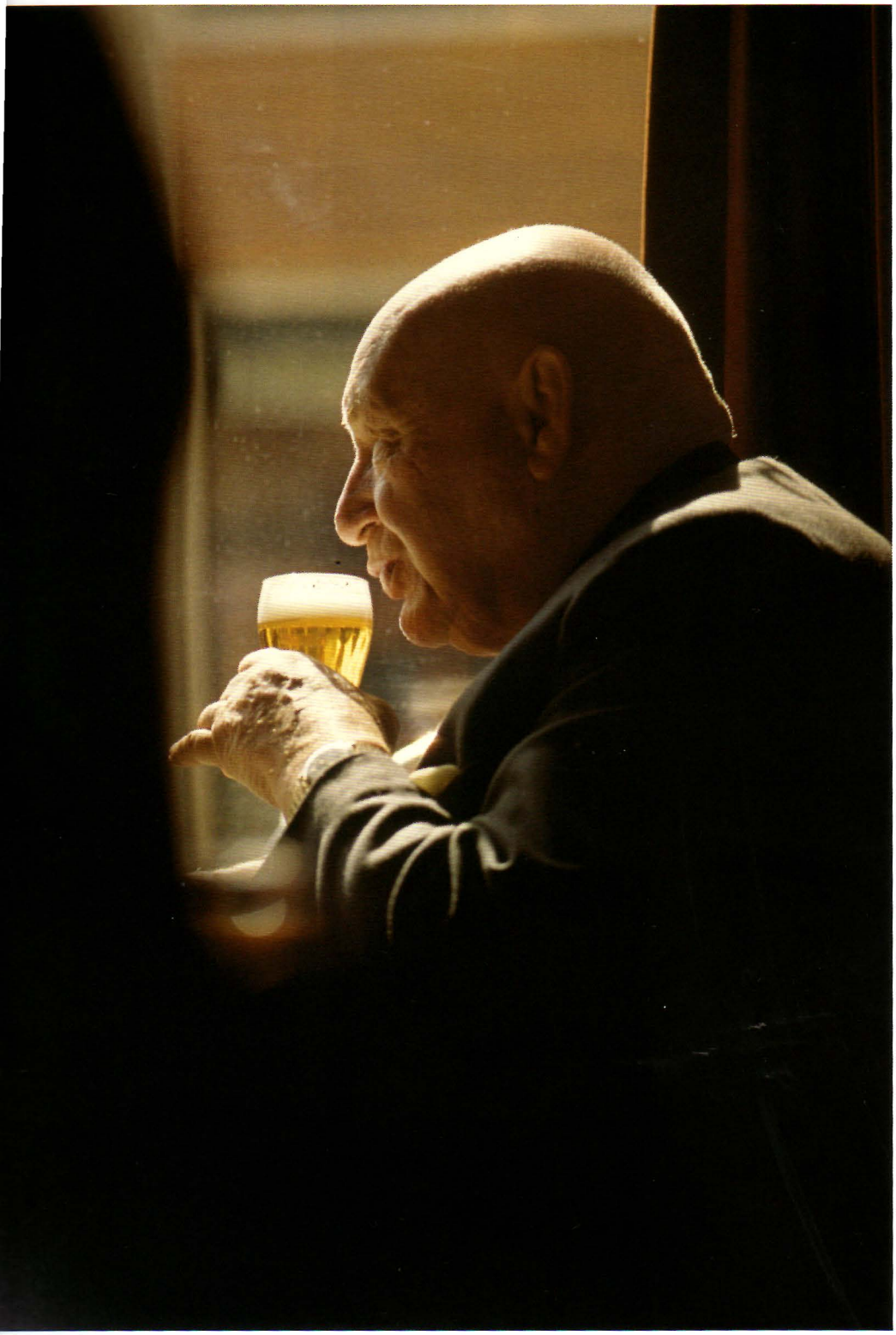
▲ ACCENTE DE CULOARE

▲ LINII

▲ OAMENI

◂ FILM
Această fotografie care înfățișează tipuri diferite de film este extrem de simplă datorită unei construcții geometrice, atent planificate, în care colțurile și marginile sunt perfect aliniate. Imaginile de pe filme au fost alese astfel încât să fie suficient de ambigue pentru a evidenția tăieturile.

EVIDENT SAU AMBIGUU



Cât de evidentă trebuie să fie o imagine? Este o problemă interesantă pentru un fotograf, pentru că în fotojurnalism, îndeosebi, se caută acea imagine de efect, care surprinde esența problemei. Când devine evidentă și frapantă pentru fotograf, la fel este și pentru redactor și pentru cititor. Ideea de fotografie unică, măreață, care spune tot a făcut parte din etosul revistei *Life*, revistă deosebit de influentă asupra a cel puțin două generații de fotografi. Într-un fel, așa am fost învățat de redactori precum Ed Thomson, de la *Life*. Imaginile care spun totul, imediat, au o valoare deosebită, însă astfel de fotografii nu prea implică privitorul. Așa cum a spus Roland Barthes, scriind despre o fotografie de pe coperta revistei *Paris-Match*, imaginea „este deja completă". În acest caz, dilema este dată de faptul că limpezimea are influență, find astfel un scop al fotojurnalismului, însă imaginile mai ambigue, mai greu de descifrat, atrag mai mult atenția, cu alte cuvinte, sunt mai persistente.

Totul se reduce la problema ambiguității, aceasta fiind, așa cum a afirmat Ernst Gombrich, istoric al artei, „în mod clar cheia întregii probleme de interpretare a imaginii". Cu cât ideea fotografiei este mai puțin evidentă, cu atât implică mai mult privitorul în descifrarea și interpretarea ei. Gombrich a numit acest lucru „partea spectatorului": implicarea lui, experiența și așteptările lui în a se bucura și a finaliza experiența de a privi o operă de artă, ceea ce funcționează

◄ BĂRBAT ÎNTR-UN BAR
Nu este nimic ambiguu în conținutul sau în abordarea acestei imagini a unui bărbat care bea prima gură de bere într-un bar din Amsterdam. Momentul este surprins, iar lumina este perfect potrivită pentru un pahar de bere, însă nu există nici un element de reflecție. Imaginea comunică rapid și eficient.

➤ MAGAZIN APPLE
Noul magazin Apple Store de pe Fifth Avenue, New York. Scara din sticlă ce coboară în spirală la subsol a oferit o perspectivă foarte diferită față de ce se așteaptă de la un magazin: umbre ale unor tălpi.

◂ PISCUL LUI ADAM

Trimiterea la obiecte aflate în afara cadrului creează întotdeauna o stare de ambiguitate și incertitudine. În lipsa descrierii, este imposibil de ghicit întreaga poveste din imagine. Acesta este Piscul lui Adam, un loc sacru din Sri Lanka, unde sute de oameni se adună în fiecare noapte pentru a aștepta răsăritul. Fără îndoială, stăruie întrebarea de ce acești oameni sunt atât de uimiți de un eveniment cotidian.

▾ FETE BIRMANEZE

Ambiguitatea poate fi mai subtilă decât în exemplul de mai sus. Aici, se desprinde din expresia de pe chipul fetei birmaneze, intensificată poate de pudra de scoarță de tanaka pe care și-a aplicat-o pe obraji și pe frunte. Nu este o expresie de fericire, însă nu ne putem da seama dacă este doar cufundată în gânduri sau se simte tristă.

la fel de bine în fotografie și în pictură deopotrivă. În special, apare un soi de mândrie atunci când fotografia nu este evidentă de la prima vedere, dar, cu puțin efort, privitorul o înțelege. Efectul este cunoscut în artă de mai multe secole, iar Roger de Piles, teoretician al artei din secolul al XVII-lea, l-a exprimat bine când a scris în favoarea „întrebuințării imaginației privitorului, care se bucură când descoperă și desăvârșește lucruri atribuite artistului, deși ele vin doar din partea lui". Este cam ca atunci când auzi o glumă inteligentă: simplul fapt că ai înțeles-o îți dă o stare de bine.

Ambiguitatea apare în multe forme, de la conținut la compoziție. Vom reveni asupra rolului compoziției la pag. 144–145, însă am văzut deja (la pag. 130–139) o parte din rolul conținutului, îndeosebit contrastul dintre momentele în care acesta este atât de puternic încât susține o compoziție slabă, precum și situații în care subiectul este mult mai puțin important pentru imagine decât modul în care îl construiește fotograful. Acum, să analizăm mai profund rolul conținutului. Când este evident și direct, ca în imaginea de la pag. 140, privitorul vede, înțelege și trece mai departe. Însă când nu e foarte clar ce sau de ce se întâmplă, câtă vreme spectatorul poate fi convins să stăruiască în a privi, atunci va face unele interpretări.

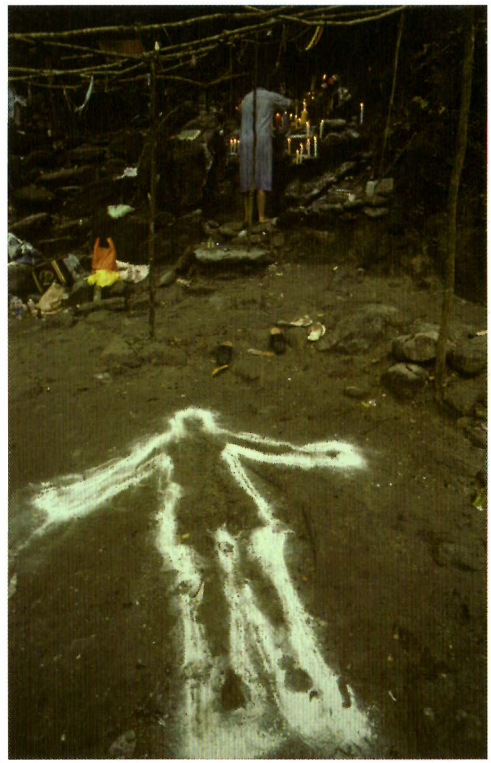
Uneori, desigur, aceste interpretări sunt greșite, Gombrich denumindu-le „accidente de trafic pe drumul dintre artist și spectator". E posibil ca acest lucru să nu conteze deloc, însă sugerează tratarea cu atenție a explicațiilor scrise, cel puțin ca mijloc de captare a atenției suficient de mult timp. Când fotografiile sunt prezentate în mod formal, fie pe peretele unei galerii, într-o carte, revistă sau pe un site web, ele primesc, aproape

➤ VOPSITOR DE VAPOARE
Imaginea mai mică din dreapta (pe care am realizat-o prima) este cât se poate de directă – un bărbat care vopsește un vapor, însă unghiul în care soarele proiecta o umbră clară pe peretele vasului a sugerat o abordare mai puțin evidentă și, astfel, posibil mai interesantă de încadrare a fotografiei. Umbra comunică suficient de bine ceea ce se întâmplă.

fără excepție, un titlu, creându-se o relație nouă între imagine și conținutul său, precum și între imagine, autor și privitor. Este un teren de analiză fertil, însă destul de îndepărtat de scopul principal al cărții, astfel încât mă voi limita la a face comentarii strict relevante. Spun „primesc" cu bună știință, deoarece, din câte știu, puțini fotografi fac poze gândindu-se la o etichetă. Abia când momentul în care fotografia devine un obiect util, oamenii vor s-o identifice. În cel mai simplu caz, acest lucru se explică prin nevoia umană de clasificare și ordine (care probabil se apropie de nevoia fotografului de a ordona scena la momentul fotografierii).

Convențiile variază în funcție de suportul de prezentare. În cazul unei galerii, este nevoie cel puțin de titlu și de dată, precum și de un subtitlu care descrie mediul fotografiei (ca, de pildă, „imprimare cu pigment digital de arhivă") și orice alt aspect neobișnuit referitor la proces (cum ar fi „cameră cu stenopă cu expunere de mai multe ore", stenopa fiind o deschidere foarte mică, ce înlocuiește obiectivul). În cazul unei cărți sau al unei reviste sunt necesare mai multe informații, însă gradul de detaliere al descrierii depinde de preferințele individuale și de stilul publicației. Este relevant pentru compoziție și pentru proces când oferă o îndrumare greșită privitorului. Felul în care cineva interpretează o fotografie este influențat, fără îndoială, de descriere, iar influența fundamentală este subiectul declarat de fotograf (sau de autorul descrierii). De exemplu, un peisaj surprins la locul unei lupte sau al unui dezastru are altă semnificație dacă știm acest fapt. Evident, cu cât conținutul este mai puternic, cu atât spectatorii vor mai mult să știe povestea din spatele său. Prea puține informații pot intriga, dar în același timp pot stârni frustrare, în funcție de punctul de vedere al celui care privește.

▲ IMPORTANȚA EXPLICAȚIEI SCRISE
Această imagine, realizată în timpul unui proiect pe tema parcurilor buddhiste cu sculpturi, cere mai multe informații. Explicația inițială era următoarea: „În parcul cu sculpturi de la Wat Phai Rong Wua, o fată se oprește să privească pedeapsa aplicată unui soț adulter. În timp ce un demon îi devorează brațul, pe spatele bărbatului stă scris: «De ce ai luat-o pe soția mea de lângă mine?»"



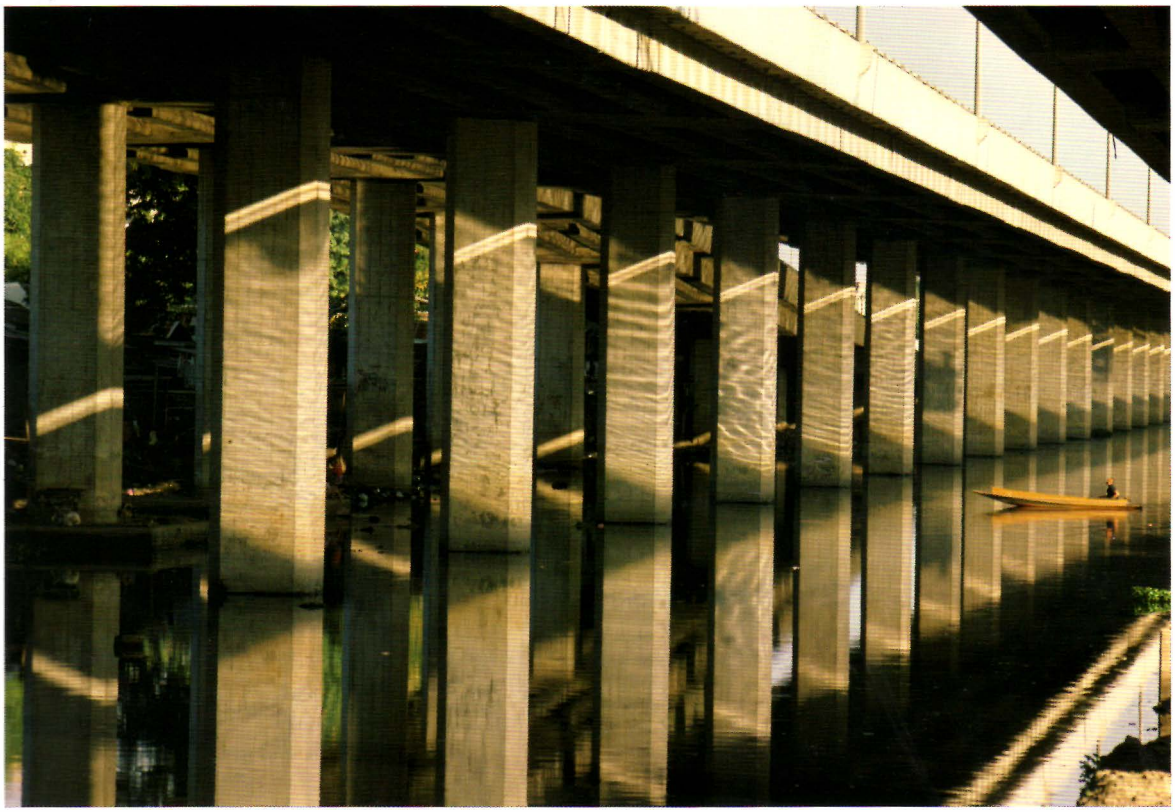
▲ CONTUR ȘI ABSENȚĂ
La fel cum evenimente care se petrec în afara cadrului pot fi contrariante (vezi pag. 141), și urmele lucrurilor care s-au întâmplat deja sunt, uneori, misterioase. Acest contur al unui om pare mai de rău-augur decât în realitate: este urma lăsată de praful presărat pe un adept al unui cult venezuelean numit Maria Lionza.

AMÂNAREA

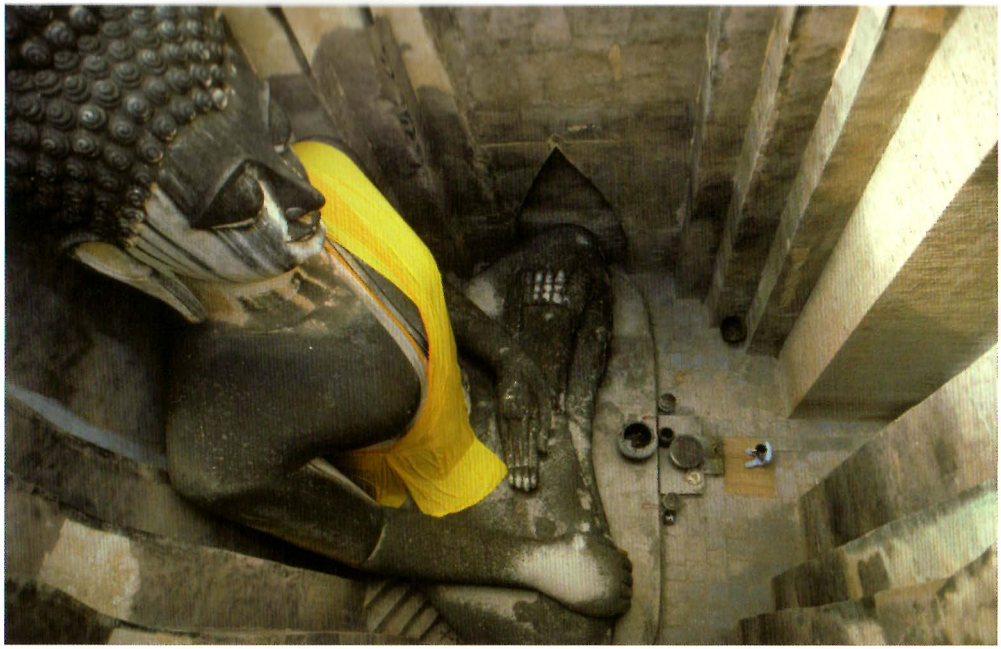
Calea compozițională de promovare a ambiguității și de reducere a clarității mesajului într-o imagine depinde, în cele din urmă, de amânare. Mai exact, când invităm spectatorul să se uite la imagine, un element-cheie este inclus în compoziție de așa manieră încât se dezvăluie treptat sau după o pauză. În locul comunicării rapide, fotograful țintește echivalentul unei poante, abia după ce spectatorul a pătruns în imagine. Realizarea acestui fapt în momentul fotografierii inseamnă, practic, retragerea în locul reacției mai naturale de apropiere față de un subiect interesant. Înseamnă, totodată, perceperea și abordarea subiectului în context.

Probabil că cea mai obișnuită categorie de tactici de amânare este reorganizarea spațială, în care subiectul critic este înfățișat mai mic sau mai puțin central în compoziție. Acest fapt atrage automat atenția asupra împrejurimilor, iar trecerea de la context la descoperirea subiectului-cheie se bazează pe relația dintre cele două, uneori surprinzătoare. Silueta într-un peisaj este probabil cel mai cunoscut tip de compoziție de acest fel, având o istorie lungă în pictură, înaintea artei fotografice. Exemple demne de amintit sunt tablourile *Torturile Sfintei Ecaterina* de Matthys Cock și *Predica de pe munte* de Claude Lorrain. În aceste picturi, peisajul domină, din diverse motive, și de multe ori abia la o a doua privire devin evidente subiectele umane-cheie. Siluetele mici au rol nu doar de a spori scara peisajului și de a comenta evenimentele umane care au loc, dar în descifrarea imaginii creează un mic eveniment pentru privitor. Prelungesc experiența de a privi tabloul și încurajează reexaminarea. În această categorie se numără și „ascunderea" temporară a subiectului, micșorându-l și amplasându-l în mod excentric, departe de centru, și înșelând ochiul cu ajutorul geometriei și al organizării pentru a orienta atenția, la început, în altă parte. De asemenea, inversarea tehnicilor discutate mai devreme prin care se accentuează un subiect (ca, de pildă, focalizare și iluminare diferite) pot ajuta la „ascunderea" unui subiect.

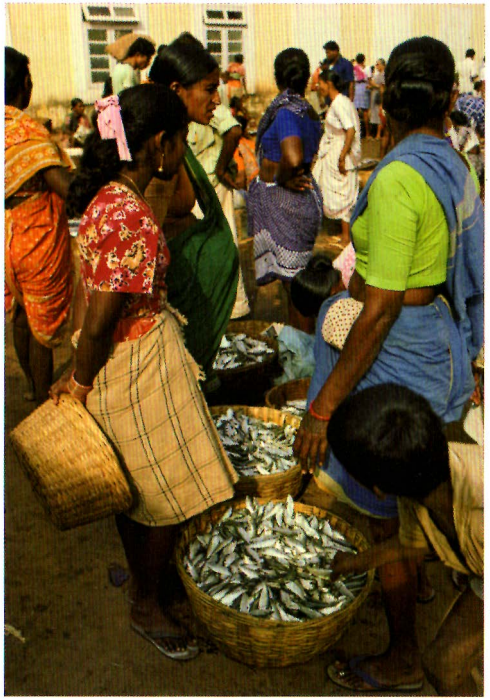
Există și alte tactici de amânare mai greu de clasificat. Una este de a trimite la sau de a „arăta" către un subiect aflat în afara cadrului, prezentând, de exemplu, doar umbra acestuia sau reacția cuiva la acest element nevăzut. O altă tactică, ilustrată la pagina opusă, constă în surprinderea unui fenomen neașteptat, când ceva nu este ceea ce pare a fi la prima vedere (în acest caz, un șir de bărbați care nu stau în picioare, cum ai crede, ci sunt surprinși în timpul unei sărituri). În cazul oricărei tehnici este important să fiți conștient de riscul de a oferi prea puține indicii. În acest caz, privitorul renunță înainte de a înțelege mesajul imaginii.



◄ KLONG DIN BANGKOK
Elementul interesant din această fotografie nu este barca de pe un *klong* („canal") din Bangkok, ci faptul că acesta s-a păstrat după ce pe deasupra lui s-a construit o autostradă imensă. Pilonii de ciment formează un peisaj pe care nu l-am asocia, în mod normal, cu un stil tradițional de viață. Astfel, o privire atentă asupra bărcii nu ar fi fost de folos. Cu toate acestea, o fotografie de la distanță, în care barca se vede foarte mică, ar duce la pierderea ei din raza vizuală. În schimb, acest punct de observație și amplasarea bărcii în extrema dreaptă a cadrului ajută la evidențierea ei prin convergența pilonilor de susținere ai autostrăzii.



◂ BUDDHA
Două elemente contribuie la întârzierea cu care se vede silueta îngenuncheată a unui bărbat rugându-se, aceasta fiind esențială în aprecierea dimensiunii statuii lui Buddha. Unul este unghiul de vizualizare, dramatic și neobișnuit de înalt, iar celălalt este diferența uriașă de scară dintre cele două personaje.



▴ PIAȚĂ DE PEȘTE, GOA
Aceasta este o fotografie făcută la noroc și la care nu mă așteptam. Încadrarea este tocmai bună pentru a conferi o tentă de umor situației; asigurându-mă că băiatul care fură apare chiar la baza cadrului, există o mică întârziere în observarea lui. La început, privitorul vede o fotografie cu femei aflate într-o piață de pește și abia apoi pe micul hoț care se furișează pe jos. Desigur, acesta este și modul în care pescăresele au văzut întâmplarea.

▾ SECTĂ SUFISTĂ
Membrii unei secte sufiste din Omdurman, Sudan, practică o formă de meditație prin sărituri la unison. Surprinderea lor chiar în timpul săriturii a fost o alegere evidentă, însă modelul covoarelor face ca suspendarea în aer să fie mai puțin evidentă la o primă vedere, ceea ce sporește surpriza atunci când, după câteva secunde, este observată.

STILUL ŞI MODA

În ciuda caracterului vag al ideii de stil în fotografie, acesta poate și chiar influențează felul în care lucrează unii oameni. Există o oarecare distincție între stilul individual al unui fotograf și stilul mai general în care se înscriu, la un moment dat, un număr mai mare de fotografi. Dificultatea constă în a obține acordul cu privire la ceea ce constituie în mod legitim un stil, și nu o tehnică sau un truc, iar opiniile sunt extrem de diferite. Când stilul e ușor de definit, de pildă în privința iluminatului, două denumiri care îmi vin în minte sunt „pictura cu lumină" folosind „tuburi" adaptate și cu bliț în formă de inel, care oferă un efect lipsit de umbre, puternic, dintr-un tub special care înconjoară partea frontală a obiectivului – mai bine spus „manierism".

▲ VATRĂ
Expunerea lungă se combină cu subiectul, acest foc la care oamenii din imagine gătesc. Expunerea întreagă și nuanțele galben-portocalii ajută și ele la armonizarea elementelor, rezultând o imagine fluidă. Aproape că poți auzi trosnetul lemnelor în foc.

Pe de altă parte, când criticii se chinuiesc să definească ceva ce simt că există, poate fi vorba chiar de cel mai subtil stil.

Indiferent dacă ne plac sau suntem de acord cu ele, au existat mai multe stiluri de fotografie general recunoscute. Deoarece stilul este strâns legat de modă, celor mai multe dintre ele le-a trecut vremea, deși, așa cum se întâmplă și cu moda, pot reveni oricând. În mare, în ordinea apariției, printre acestea se numără pictorialismul, Linked Ring, Photo-Secession, Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate), fotografia simplă, modernismul, constructivismul, minimalismul, formalismul color și neorealismul postmodern.

De asemenea, suprarealismul, la momentul său și după acesta, a avut o influență puternică în fotografie, cel mai cunoscut reprezentant al acestuia fiind Man Ray. Însă, deși majoritatea oamenilor consideră fotografia suprarealistă din ziua de azi ca pe o versiune a operelor lui René Magritte și Salvador Dalí, aceasta a avut un efect fundamental. În cartea sa, *Henri Cartier-Bresson, The Early Work*, Peter Galassi scria: „Suprarealiștii au abordat fotografia în același mod în care Aragon și Breton... au abordat strada: cu un apetit vorace pentru obișnuit și pentru neobișnuit... Suprarealiștii au recunoscut în actul fotografic simplu o calitate esențială exclusă din teoriile anterioare ale realismului fotografic. Ei au observat că fotografiile obișnuite, îndeosebi când erau separate de funcțiile lor practice, aveau o bogăție de sensuri neintenționate și imprevizibile." Chiar și Cartier-Bresson a scris: „Singurul aspect al fenomenului fotografiei care mă fascinează și care mă va interesa mereu este surprinderea cadrului intuitiv, prin intermediul aparatului, a ceea ce se vede. Este chiar felul în care [André] Breton a definit norocul obiectiv (*le hasard objectif*) în *Entretiens*."

O tendință a fotografilor care lucrează în mod conștient într-un stil anume este de a lua lucrurile foarte în serios. De exemplu, când Ansel Adams, Edward Weston și alții au întemeiat grupul „f64", care să promoveze fotografia „simplă", „pură", s-au raliat împotriva păcatelor pictorialismului. „La începutul anilor 1930, scria Adams, sindromul salonului era în floare, iar pictorialiștii se aflau pe val. Pentru oricine avea o formare în muzică sau în artele vizuale, sentimentalismul superficial al «aiurelilor» (după cum le numea Edward Weston) era un blestem, mai ales atunci când se lăudau cu importanța lor în «Artă»... Am simțit nevoia unui manifest serios!"

Ca antidot, îmi place comentariul lui M.F. Agha, care a devenit director artistic al revistei *Vogue* în 1928, despre curentul modernist care domina pe atunci fotografia: „Fotografia modernistă este ușor de recunoscut după subiectul său. Ouă (orice stil). Douăzeci de pantofi, așezați în șir. Un zgârie-nori, fotografiat dintr-un unghi modernist. Zece cești așezate în rând. Un horn de fabrică văzut prin scheletul unui pod de cale ferată (unghi modernist). Ochiul unei muște mărit de 2 000 de ori. Un ochi de elefant (aceeași dimensiune). Mecanismul unui ceas. Trei capete diferite ale unei doamne, suprapuse. Interiorul unui coș de gunoi. Alte ouă... ". După o vreme, toate stilurile intenționate încep să-și piardă din farmec.

Conceptul de frumusețe nu este eliminat din stil, dar se bucură de o atenție mai puțin riguroasă decât ar trebui, nefiind pus la îndoială. Însă dacă înțelegem cum ajunge să fie percepută la un moment dat și într-un anumit loc, putem întări compoziția imaginilor, utilizând-o sau respingând-o. Deși frumusețea este un concept evaziv, cu toții îl întrebuințăm și, în general, presupunem că ceilalți știu la ce ne referim. Este cert că unele scene și chipuri, de pildă, vor fi considerate frumoase de majoritatea oamenilor. Nu știm de ce însă și, de îndată ce încercăm să explicăm motivul consensului general cum că razele apusului de soare care străpung norii risipiți deasupra parcului Yosemite sau a regiunii Lake District, din Anglia, alcătuiesc un peisaj minunat, misterul se dezleagă. Există un consens, care se schimbă cu timpul și cu moda, variind de la o cultură la alta. Că frumusețea se află în ochii privitorului este doar parțial adevărat.

▲ PALATUL ST JAMES
Acest cadru „direct" al palatului St James din Londra ilustrează mai multe caracteristici ale formalismului. Compoziția este îngrijită, sunt incluse trăsăturile arhitecturale esențiale, liniile verticale sunt corecte, detaliile sunt clare, cum doar un aparat de format mare ar putea să le redea, iar expunerea și imprimarea au fost realizate cu grijă, pentru a surprinde atât umbrele, cât și zonele luminoase.

Moda este o extensie a frumuseții, ceva mai bine conturată. Este ceea ce se consideră a fi bun, puțin provocator (nu foarte mult), elitist și, mai presus de orice, nou. În fotografie, ca și în îmbrăcăminte și machiaj, moda este o cale de a pune la îndoială ordinea existentă, de a încerca ceva puțin diferit (fără a fi radical) pentru a vedea dacă este apreciat și de ceilalți. Așadar, este ușor experimentală, extrem de competitivă și urmărește să fie adoptată.

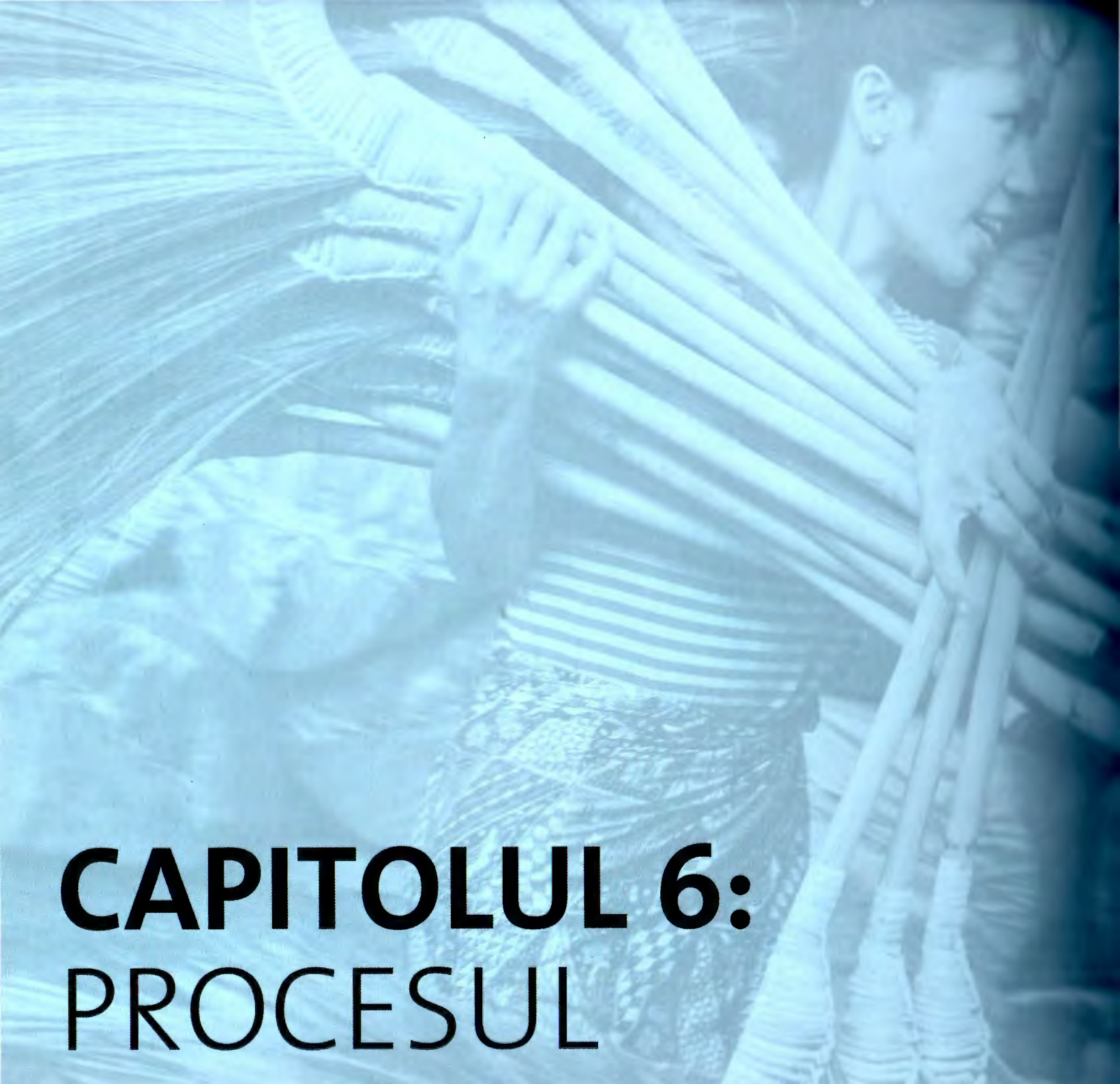
➤ MODELE DE STICLE DE PARFUM

Abordarea acestei fotografii, prezentând o colecție de modele de rășină pentru sticle de parfum, poate fi considerată constructivistă. Cele mai multe forme sunt abstracte și, prin includerea unei sticle cu o formă ușor de recunoscut, aproape de centrul imaginii, m-am jucat cu geometria, utilizând diagonalele ca temă generală.

▲ DEȘERTUL BAYUD
O altă abordare minimalistă, într-un context diferit, utilizează forma și diviziunea cadrului, precum și izolarea unui pomișor firav, pentru a ilustra pustietatea acestui deșert aspru din nordul Sudanului. Includerea arbustului, în prim-plan, sporește această impresie, în loc să umple cadrul, și am cugetat îndelung cu privire la locul în care să-l amplasez: o decentrare foarte vagă creează un echilibru cu duna de nisip din fundal.

▲ NUNTĂ SUDANEZĂ
Această imagine este tipică pentru blițul „cortină-posterioară", care a generat un nou tip de fotografie considerată aproape un stil. Cu un SLR, blițul poate fi declanșat la finalul timpului de expunere, și nu la început, așa cum ar fi normal. În funcție de expunerea relativă a iluminării ambientale cu neclaritatea de mișcare și iluminarea cu bliț, care „închide" eficient mișcarea, este distinctiv amestecul dintre părțile neclare și detaliile precise.

▲ VEȘMÂNT
Utilizând tehnici minimaliste, această cămașă ce se purta pe sub haine, în secolul al XIX-lea, agățată pe un umeraș într-o casă de întruniri a comunității shaker, din Kentucky, a fost redată cu o cantitate minimă de detalii și culori. Toate informațiile necesare referitoare la textură și formă se regăsesc în partea de veșmânt prezentată, iar decupajul compact din stânga sus încadrează scena. Simplitatea este caracteristica



CAPITOLUL 6: PROCESUL

În critica de artă de toate felurile, dar probabil mai mult în fotografie, procesul a beneficiat de mai puțină atenție decât ar merita. Poate din pricină că privitorul sau criticul trebuie să extrapoleze în sens invers, pornind de la fotografie, pentru a-și imagina situația sau ce a gândit fotograful. Nu este imposibil, însă implică o cunoaștere practică amănunțită. Aici, fotografia devine mult mai dificil de analizat decât pictura, deoarece procesul este adesea prea scurt pentru ca fotograful să fie conștient de pașii pe care-i urmează.

Acest lucru tinde să amestece critica de artă cu experiența personală limitată. John Szarkowski, de la MoMA, scriind despre o fotografie de reportaj celebră, realizată de Mario Giacomelli, afirma: „Analiza a fost inutilă pentru Giacomelli în timpul acelei fracțiuni de secundă care a făcut posibilă această imagine, înainte ca formele negre să se contopească între ele, cu fundalul și cu cadrul, pierzându-se iremediabil. De fapt, pare total improbabil ca inteligența vizuală a unui fotograf să fie suficient de acută încât să recunoască o clipă atât de scurtă și de plastică..." și așa mai departe. Încheie invocând norocul ca ingredient ascuns și făcând ciudata remarcă: „Norocul sau ghinionul este cel mai competent profesor al unui fotograf, întrucât definește ceea ce poate fi anticipat cu ocazia următoare." Evident, nu e așa. Ca noroc sau ghinion, hazardul nu face decât să ne reamintească faptul că fotografiem într-o lume pe care nu o putem controla. De remarcat că fotografiile lui Szarkowski erau deliberate, non-reactive.

Mulți fotografi spun că fiecare fotografie derivă din „intuiție". Fără să nege puterea intuiției, capitolul de față investighează fundamentul acesteia. André Kertész a declarat că, de când a început să fotografieze (în 1912, la 20 de ani), „din punct de vedere al compoziției, eram pregătit. Prima fotografie pe care am făcut-o a fost perfect compusă. Echilibrul, linia, totul era corect, în mod instinctiv. Nu este meritul meu, ci un talent înnăscut". În mod logic, acest lucru sugerează că Kertész nu și-a rafinat sau dezvoltat compoziția, ceea ce nu este adevărat. Ca mulți alții, el pur și simplu nu era interesat în a-și examina propriul proces. Din fericire, unii fotografi de importanță istorică, inclusiv Cartier-Bresson, Ansel Adams, Walker Evans, Edward Weston și Joel Meyerowitz au făcut-o, iar analizele lor sunt utile, după cum vom vedea și aici.

Termenul „fotografie" pare să confere consistență unei categorii vaste de subiecte și moduri de realizare a imaginilor, însă ca descriere-umbrelă sugerează mai multe asemănări în proces decât există cu adevărat. Tehnologia aparatelor și software-urile pot fi comune pentru numeroasele metode diferite în care oamenii fotografiază, însă doar atât. Între extremele fotografierii reactive în situații imprevizibile și cea a controlului total dintr-un studio, există o diferență uriașă în felul în care fotografii creează și compun imagini. Scopul unei fotografii cu design bun poate fi același, însă procesul este altul. Reacția, ca în fotografia de stradă și în cea de știri, tinde să se bazeze pe intuiție și pe experiență (devenind astfel mai bună în timp). În orice caz, procesul trebuie să fie foarte rapid, uneori fără răgazul de a gândi lucrurile în mod logic, pas cu pas. Deliberarea, care se află la capătul opus al spectrului și este intens aplicată în fotografia de arhitectură și natură statică, e mai lentă și necesită reflecție și îndoială constantă. Nu este nicidecum mai puțin creativă din cauză că este calculată, însă energia creativă se utilizează în mod diferit.

Voi începe capitolul prin analiza fotografiei reactive și a prilejurilor în care anticiparea și talentul sunt puse la încercare. Dar cel mai important este să știi din timp ce tip de imagine poți obține dintr-o anumită situație. Când scena nu se impune de la sine, fotograful o face să se potrivească în ceea ce eu numesc un „repertoriu". Este un fel de arhivă mentală de imagini conținând lucrările pe care fotograful știe că le poate face și preferințele de abordare. În ceea ce mă privește, cuprinde imagini mulțumitoare, realizate în trecut. Acum știu că au funcționat pentru mine și le păstrez ca rezervă mentală, nu pentru a a le copia orbește, ci ca pe un fel de șabloane de design adaptabile în orice situație nouă.

CĂUTAREA ORDINII

Toate artele vizuale depind în mare măsură de ordonarea diverselor elemente în funcție de preferințele artistului, presupunând că impresiile vizuale oferite de lume sunt dezordonate și, adesea, haotice. Fotografia nu face excepție de la această regulă. De altfel, necesită un efort mai mare de organizare a imaginii decât celelalte arte, întrucât aparatul foto înregistrează tot ce se află în fața sa. Un pictor are de ales dintre mai multe perspective, însă fotograful trebuie să atenueze, să diminueze sau să ascundă elementele nedorite. Mărturiile scrise ale fotografilor în acest sens nu fac decât să sublinieze afirmația de mai sus. În 1922, la începutul carierei, Edward Weston a scris că, pentru fotografie, peisajul este prea „haotic... prea brut și dezordonat", iar lui i-au trebuit ani de zile pentru a putea răspunde provocării. Ansel Adams scria: „Pentru compozițiile fotografice, gândesc în perspectiva creării de configurații pornind de la haos, nu încerc să urmez vreo regulă convențională de compoziție." Cartier-Bresson o numea „o organizare riguroasă a interacțiunilor suprafețelor, liniilor și valorilor. Doar în această organizare, concepțiile și emoțiile noastre devin concrete și comunicabile." Fotograful Galen Rowell, specializat în peisaje montane, scriind despre o compoziție din Valea Morții, începe astfel: „La început, scena mi s-a părut de-a valma..." Se pregătește să plece, apoi se răzgândește și se întoarce: „Zonele care la început păreau haotice erau acum convergente în diagonale puternice, pe care le puteam compune mișcând aparatul foto înainte și înapoi."

În primele cinci capitole am examinat instrumentele disponibile pentru impunerea ordinii într-o imagine, iar acest lucru pare atât de elementar, încât aspectele referitoare la interes țin de modalitate și de stil. Însă ce facem cu fotografia care pare să nege organizarea componentelor imaginii? Acest aspect impune o discuție, deoarece o proporție semnificativă a fotografiei de artă, din anii 1960 încoace, pune la îndoială aceste norme. Totul a început în America, cu fotografi ca Garry Winogrand și Lee Friedlander și cu identificarea a ceea ce criticii de artă au început să numească „estetica instantaneului" (sintagmă pe care Winogrand o detesta). Argumentul critic pentru compoziția „informală" era că, la utilizarea de către neprofesioniști, aparatul foto realiza uneori „accidente fericite", în care unghiuri considerate înclinate și o încadrare proastă creau geometrie și juxtapuneri interesante, neașteptate. Uneori, la acestea contribuiau „în mod fericit" și alte elemente cum ar fi cadrul tremurat și reflexia. În mâinile unui expert și creată intenționat, compoziția vernaculară poate avea valoare artistică.

Criticul Sally Eauclaire, scriind despre fotograful William Eggleston, din curentul formalist, caracterizează și perspectiva epocii: „În decuparea neglijentă, alinierile neglijente și expunerile imprecise ale instantaneelor de amator, Eggleston a recunoscut efecte potente care, sub coordonarea sa, puteau produce contraste fascinante și schimbări ale expresiei convenționale." Mai recent, Graham Clarke, vorbind despre compoziția realizată de Lee Friedlander în imaginea *Albuquerque* (1972), scria: „La prima vedere pare că este o imagine plată și nedescriptivă, însă mai târziu începe să rezoneze cu un sens bogat și profund... Nu are un singur punct focal, astfel încât ochiul nostru hoinărește neîncetat, fără să aibă unde să se odihnească, fără o senzație stabilă și definitivă de unitate (sau sens și semnificație unitare)". El utilizează chiar absența priceperii pentru a justifica valoarea artistică a imaginii. „Rezonanța" și „sensul profund" sunt, desigur, indicii ale evitării analizei și invocării unui *insight* misterios din partea unei elite de spectatori, la care cititorul este invitat să participe.

În asta constă argumentul, deși logica sa este ciudată. Așa cum am văzut la pag. 94–97, diversele efecte din fotografii pot funcționa foarte bine, însă schimbă ce știm noi despre cum ar trebui să arate o imagine realizată cu precizie. Așadar, pentru a avea succes și pentru a fi acceptate, ele pot fi doar sporadice. Nerespectarea cu bună știință a principiilor de compoziție și design poate

DEZORDINE STRUCTURATĂ

Aici, scopul a fost fotografierea unor copii într-o grădiniță și înghesuirea în imagine a cât mai multor informații cu putință. Cu alte cuvinte, ceea ce numim o scenă aglomerată, poate prea aglomerată. Cea mai evidentă variabilă au constituit-o expresiile și acțiunile copiilor. La asta ne-am așteptat să facă diferența între o fotografie bună și una comună, fiind și prima prioritate. Un membru al personalului a fost rugat să-i organizeze pe copii și să-i încurajeze să se implice în diferite activități; apoi a fost doar o chestiune de observație și de așteptare.

Totuși, ca de obicei, designul poate adăuga o îmbunătățire suplimentară, așa cum o arată secvența, în ordine cronologică. Cele două cadre finale includ informațiile necesare (masa, activitățile, casa de păpuși, educatorul), însă cu o coerență grafică, tocmai pentru că au structură. Diferența majoră între cele două constă în atitudinea și, astfel, în importanța vizuală a băiatului aflat cel mai aproape de aparatul foto.

1. Fotografia inițială, realizată din poziție verticală, are ca scop surprinderea a trei elemente majore: copiii cu educatorul, masa și căsuța aflată în spate. Rezultatul este destul de limpede și un punct de pornire acceptabil.

2. Un prim pas în căutarea celui mai puternic unghi de vizualizare și a celei mai puternice compoziții este deplasarea în jurul mesei. Pictura de pe perete este un element de interes alternativ în comparație cu casa de păpuși, iar unul dintre copii a ales să stea pe partea opusă a mesei. Însă cadrul nu e bun, din mai multe puncte de vedere. Se văd prea multe personaje cu spatele; încadrarea băiatului care se zărește în spate presupune și includerea peretelui gol, de lemn, din stânga; în plus, nu se vede suficient de mult din activitatea de pictură.

3. Pasul următor a fost o încercare ceva mai coerentă de pe partea opusă a mesei, utilizând o perspectivă mai apropiată a desenului de pe perete. În cadrul anterior nu era evident modelul în culorile curcubeului de pe această laterală. Totuși, chiar și cu un obiectiv superangular, celălalt grup de copii nu intră în cadru.

1

2

3

4

5

6

4. Acest unghi de vizualizare este mai semnificativ. În comparaţie cu ceilalţi copii şi cu căsuţa din spate, băiatul din prim-plan creează o senzaţie de adâncime, oferind ochiului ceva de făcut: parcurgerea cadrului de la un capăt la celălalt. Se poate îmbunătăţi ceva?

5. O poziţie mai joasă a aparatului foto îmbunătăţeşte fotografia, din două motive. Ne coboară la nivelul copiilor, implicându-ne astfel în cadru. Apoi accentuează mai mult modelul curcubeului şi creează o compoziţie mai dinamică.

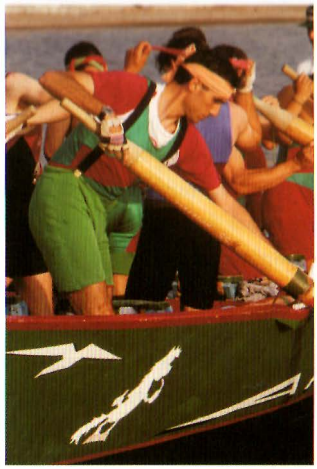
6. Băiatul şi-a ridicat ochii, apoi s-a răsucit pe scaun. Expresia este bună pentru a putea susţine privirea spectatorului. De fapt, cele două imagini de la final sunt ambele reuşite; contactul vizual face pur şi simplu din aceasta un alt fel de imagine. Dacă analizăm fotografia, vedem că direcţia privirii, care îl leagă direct pe băiat de privitor, este cel mai puternic punct de interes. Chipurile au întotdeauna o mare greutate vizuală, astfel încât, în ciuda diverselor culori intense, celelalte puncte de concentrare a atenţiei sunt cele trei figuri de pe partea opusă a mesei. Dinamica imaginii este controlată de curbura mesei, accentuată de culorile curcubeului şi de distorsiunea obiectivului de 24 mm efi, în timp ce chipurile, cutia galbenă şi fereastra albastră acţionează ca opriri pe traseu. Mai târziu, după ce structura a condus privirea spectatorului prin cadru, aceasta analizează diversele detalii, întorcându-se însă mereu la chipul băiatului.

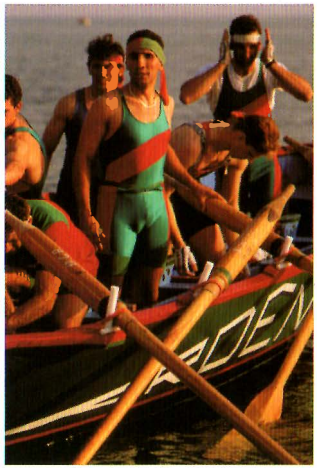
fi justificată doar conceptual, afirmând, de fapt, că „aceasta nu este o fotografie normală". De altfel, așa s-a dezvoltat estetica instantaneului în anii recenți, ca o punere la îndoială a sinelui. Mulți dintre cei ce lucrează în acest fel se consideră artiști care, întâmplător, utilizează un aparat foto, și nu fotografi. Aceasta este fotografia ca artă conceptuală, iar conceptul înlocuiește priceperea. Înțelegerea acestui lucru facilitează încadrarea în schemă a „compoziției lipsite de artă", deși cei mai conservatori fotografi nu o agreează. Este validă ca formă de artă, însă nu sunt de acord cu faptul că se încadrează în categoria fotografiei.

Este important de remarcat că fotografia artistică are propria sa paradigmă și propria retorică, inclusiv propriul vocabular. Din ce în ce mai mult, scopurile și idealurile sale diferă de cele ale fotografiei practicate din motive mai mult sau mai puțin profesioniste. Nu este o critică, ci o observație care afectează modul în care cele două scopuri ale fotografiei trebuie să se împace unul cu celălalt. În această lumină, unele comentarii ale criticilor de artă sunt mai puțin confuze. Așadar, când Graham Clarke, în volumul *The Photograph* din seria Oxford History of Art, publicat în 1997, afirmă că „problema cu Bresson este că imaginile sale au zăpăcit criticii, în timp ce Winogrand are capacitatea de a îngheța mai degrabă decât de a suprinde un moment", ambele caracterizări fiind la limita ridicolului pentru un fotograf. Problema este rezolvată când înțelegem că scrie cu retorica criticii de artă și cu siguranță nu pentru fotografi. Imaginile lui Cartier-Bresson nu zăpăcesc ochiul fotografului; din contră ne fac să-i admirăm abilitatea desăvârșită.

➤ LIBELULĂ

Insectele aflate în mediul lor formează rareori imagini bine organizate, însă atunci când apare ocazia, ca în cazul acestei libelule situate în capătul unei frunze ascuțite, încadrarea și poziția aparatului foto pot ordona cadrul. Înainte de toate, poziția a fost aleasă pentru o perspectivă frontală precisă; apoi fotografia a fost încadrată ceva mai neobișnuit, astfel încât să cuprindă și a doua frunză, identică.





◄▲ CANOTORI
O perspectivă realizată cu un teleobiectiv mediu a unui echipaj de canotori care se pregătesc pentru o regată. Scena este dominată de culoare și de masculinitate, iar lungimea focală mare este foarte potrivită. Și aici, problema este structurală, iar, pentru o vreme, nici o încercare nu a semănat cu o fotografie adevărată (sus). În timp ce bărbații se pregăteau, ramele încrucișate aveau potențial de instaurare a ordinii, iar mișcându-mă către dreapta, am obținut imaginea finală (stânga).

LA VÂNĂTOARE

Pentru fotografia dominantă, fundamental este procesul găsirii situațiilor care pot produce imagini pline de semnificație. În situații controlate, unele imagini pot fi construite, desigur, mai întâi în imaginație, apoi prin asamblare, eliminare și prin alte transformări fizice. Însă când situația nu poate fi controlată de fotograf, ca în cazul fotografiei de stradă, imaginile sunt potențiale, așteptând să fie puse cap la cap de acea interacțiune specială dintre observator și realitate, care face fotografia unică între artele vizuale.

Esențială în înțelegerea acestui proces este chiar psihologia percepției și, deși chiar și astăzi există mai multe teorii, cele dominante provin de la Hermann von Helmholtz (1821–1894). Așa cum a explicat R.L. Gregory, creierul încearcă în mod activ să interpreteze informațiile senzoriale primite de la ochi și formulează ipoteze cu privire la ce reprezintă. Acum, fotografia duce percepția mai departe, către crearea unei imagini permanente. Fotograful nu trebuie doar să aibă o percepție exactă, ci și să încerce să „potrivească" percepția într-o imagine coerentă despre care știe (sau crede) că va funcționa.

Ca fotograf, trebuie să „vânați" fotografia care îndeplinește nevoile dvs. creative, dar care este extrasă dintr-un set de evenimente fluide, în evoluție. Aceasta este esența reportajului, sau a fotojurnalismului, iar eu vreau să încep de aici, cea mai dificilă și mai eluzivă zonă a fotografiei, fiind pentru mine una dintre cele mai pure și mai elementare forme ale sale. Este apreciată în cadrul fotografiei profesioniste, fiind foarte dificil de realizat. Unii afirmă că cea mai bună este fotografia creativă, expresivă, întrucât reprezintă o combinație extraordinară dintre realitate și viziunea fotografului.

Adesea, nu există o imagine similară ca punct de pornire. Aici nu este Monument Valley dintr-un punct de vedere cunoscut, ci mai degrabă un labirint dezordonat de străzi, undeva, într-un oraș. Nu există nici o garanție că va apărea ceva în vreme ce hoinăriți, însă orice s-ar întâmpla se va datora în întregime alegerii dvs. Asta presupune capacitate de decizie, pentru că nu este vorba doar de o simplă „vânătoare", ci de una în care prada (imaginea finală), este hotărâtă doar de dvs. Subiectul imaginii reușite nu știe că este fotogenic.

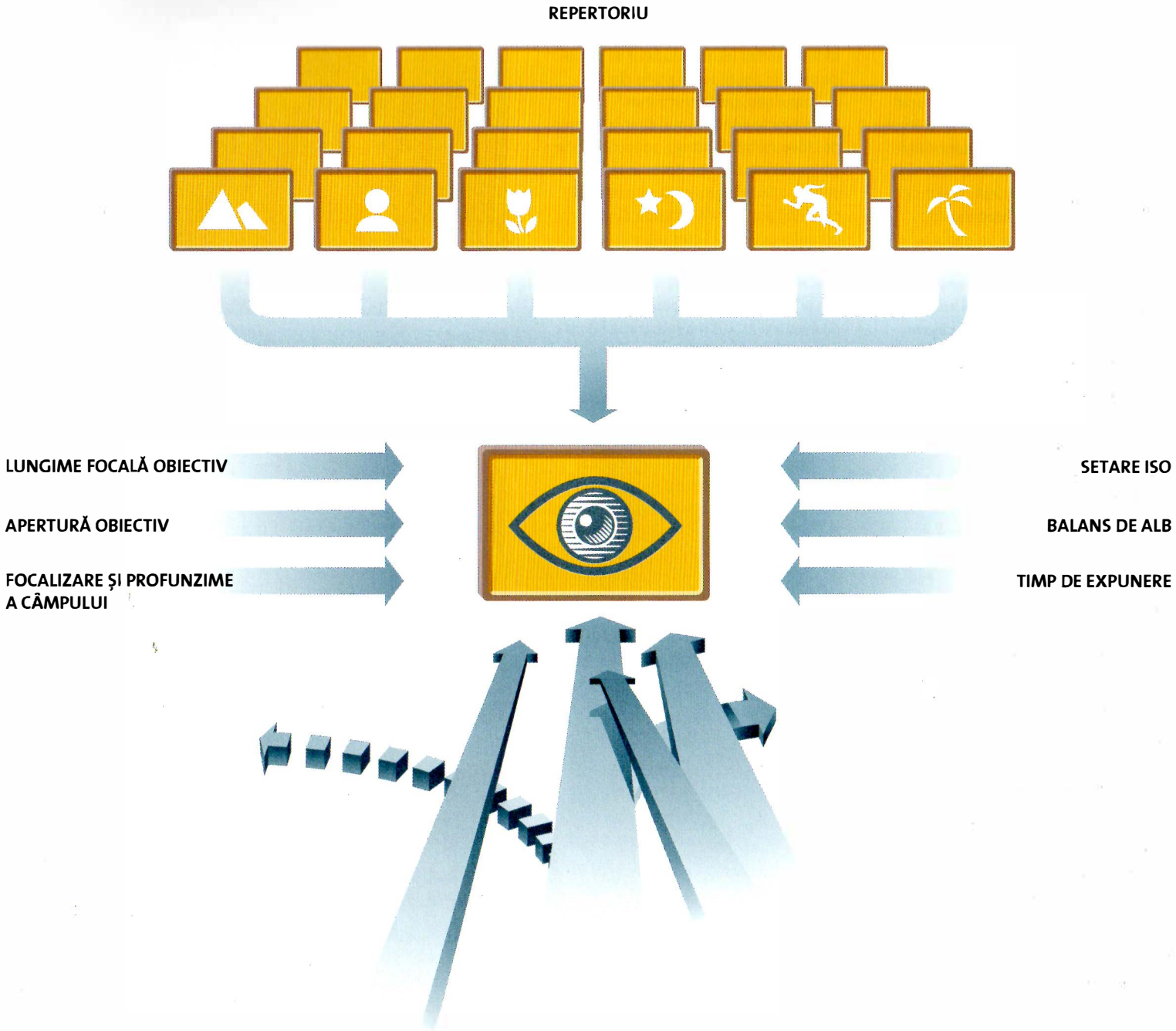
Fotografia neplanificată, reactivă, în situațiile care implică viața de zi cu zi – această fotografie de stradă, dacă doriți – implică total fotograful în incertitudinile și surprizele cotidiene. Pornind de aici, puteți susține puritatea acestei forme de fotografie, deși este evident o afirmație exhaustivă și provocatoare. Conform raționamentului, esența fotografiei constă în relația sa optică directă cu lumea reală. Indiferent cum este utilizat aparatul foto, acesta preia imaginile derulate în fața obiectivului. Nu există reluare, întoarcere, iar cu un timp de expunere normal, se surprinde un singur loc, într-un singur moment. Așa cum scria Cartier-Bresson: „...pentru fotografi, ceea ce a trecut nu se mai întoarce în veci. De aici se nasc deopotrivă anxietățile și punctele forte ale profesiei noastre." Astfel, greul apare când fotograful trebuie să reacționeze la ceea ce se întâmplă, fără posibilitatea de a-și îmbunătăți șansele prin controlarea evenimentelor sau prin organizarea lucrurilor. Din acest punct de vedere, fotografia de stradă are o anumită puritate.

Acei câțiva fotografi de reportaj care și-au definit metoda de lucru au avut tendința de a utiliza analogii cu vânătoarea. Îl dau din nou ca exemplu pe Cartier-Bresson, maestrul genului: „Am colindat străzile ziua întreagă, foarte tensionat și gata să mă reped, hotărât «să surprind» viața, pentru a o conserva în desfășurarea sa. Mai presus de orice, am tânjit să înșfac în limitele unei singure fotografii, întreaga esență a unei situații care tocmai se desfășura sub ochii mei." La fel și Joel Meyerowitz, care și-a început cariera ca fotograf de stradă în New York: „Totul se găsește afară. În fiecare zi mă uitam pe fereastra biroului, treizeci de etaje mai jos, și îmi doream să fiu afară. Așadar, când mi-am luat primul aparat foto, a fost ceva firesc să ies pe stradă. Acolo era curentul. Acolo erau peștii."

Deloc surprinzător, există și o latură fizică a acestui fapt. Fotografia de reportaj este foarte activă, iar vânătoarea de imagini implică adesea un fel de „dans". Meyerowitz i-a văzut la lucru în diferite prilejuri atât pe Cartier-Bresson, cât și pe Robert Frank. Cu privire la cel din urmă, scria: „A fost uimitor. Am stat la câțiva pași în spatele lui și l-am privit. Silueta lui senzațională, grațioasă, intra și ieșea din mulțime, se lansa deodată, apoi se retrăgea și se îndepărta. Avea o calitate de a mima extraordinară. Am învățat pe loc că este posibil să intri neobservat în mulțime, că ai putea privi peste umăr asemenea unui toreador care face un *paso doble*." Și despre Frank: „Cred că ce m-a impresionat cel mai mult a fost că era în mișcare în timp ce făcea fotografii statice. Mi s-a părut un fel de ironie să plutești, să dansezi și să-ți păstrezi viu interesul, și în același timp să urmărești lucrurile și să le izolezi. Mi-a plăcut acea fizicalitate." Robert Doisneau chiar și-a cerut scuze pentru asta: „Sunt un pic jenat de mișcarea mea lipsită de logică, de gesticulația mea. Fac trei pași într-o direcție, patru pași în alta, revin, plec din nou, mă gândesc, mă întorc, iarăși plec, pe urmă mă întorc."

➤ MODEL PENTRU „VÂNAREA" UNEI FOTOGRAFII

Are la bază schema pentru percepție realizată de R.L. Gregory, în care cunoașterea conceptuală și perceptuală funcționează activ în rezolvarea problemei a ceea ce reprezintă semnalele vizuale recepționate de ochi. Percepția este o ipoteză aflată în continuă schimbare, în timp ce mintea încearcă să confere semnalelor semnificație. Este rezultatul interpolării de sus în jos a procesării semnalelor, sub acțiunea anumitor reguli de organizare. În acest model, imaginea fotografică rezultată poate fi considerată „percepție creativă", cu alte cuvinte, percepție cu rezultat fotografic.


REPERTORIU
LUNGIME FOCALĂ OBIECTIV
APERTURĂ OBIECTIV
FOCALIZARE ȘI PROFUNZIME A CÂMPULUI
SETARE ISO
BALANS DE ALB
TIMP DE EXPUNERE
OCAZII APĂRUTE ÎN SCENĂ

➤ MOSCHEE

Aici, subiectul îl constituie liderul religios și politic sudanez Sadiq al-Mahdi, prilejul fiind prezența sa la o moschee, pentru rugăciunea de vineri. În acest moment, Sadiq pleacă de la moschee, înconjurat de susținători, ceea ce reprezintă o ocazie, dacă totul decurge bine, de surprindere a gesturilor și expresiilor care ilustrează respectul cu care este tratat. În prima fotografie (1), este precedat de alții, iar aceasta constituie un fel de fotografie pregătitoare. Îmi schimb poziția, plasându-mă mai aproape de ieșire (în dreapta, în afara câmpului aparatului foto), ceea ce sper să îmi ofere câteva secunde în plus de fotografiere. Până la a doua fotografie (2) trece exact un minut, în acest cadru nou, cu alte personalități. Apropii puțin, de la 17 mm la 20 mm, pentru a decupa chiar deasupra capetelor. Remarc silueta discipolului din dreapta, departe, în ușa deschisă. Aceasta constituie o pauză compozițională utilă în partea dreaptă a cadrului. Acum sunt pregătit.

Trece mai puțin de un minut înainte ca Sadiq să apară, și eu încep să fotografiez (3), preocupat mai presus de orice să obțin o fotografie clară cu chipul său, neobstrucționat (cum este foarte probabil să se întâmple) de cineva aflat în stânga, apărut din afara câmpului meu vizual. Revin la 17 mm pentru o încadrare sigură. Al patrulea cadru (4) are loc la o secundă după cel anterior. Panoramez către dreapta, nu foarte bine deoarece Sadiq are mâna ridicată și îi acoperă fața, iar personajul din prim-plan, stânga, pare cumva detașat de eveniment. Ultima fotografie (5) este mai mult decât norocoasă; o secundă mai apoi continui să panoramez, oprindu-mă asupra siluetei bărbatului din dreapta (la a cărui apariție mă așteptam) și, printr-o șansă deosebită, toate siluetele sunt la locul lor. Bărbatul din dreapta se roagă, cel din spate își ține o mână în dreptul inimii, iar în stânga se află chiar fiul lui Sadiq, ancorând stânga cadrului.

1

2

3

4

5

STUDIU DE CAZ: CĂLUGĂR JAPONEZ

Acest exemplu este util şi pentru că este destul de limpede, concentrându-se pe un subiect izolat şi cu un rezultat reuşit. Fotografierea a început după găsirea punctului de observaţie, însă nu au existat ştergeri pe moment (pe care le fac uneori pentru a evita încărcarea cardului de memorie cu imagini inutile), astfel încât rămâne o singură înregistrare, iar datele EXIF conţin ora şi setările. Subiectul a fost un călugăr-cerşetor japonez, care strângea bani într-o staţie aglomerată din Tokyo şi pe care l-am remarcat când ieşeam. Interesul mi-a fost stârnit pentru că am lucrat odată la un film, *Baraka*, în care apare un călugăr asemănător, însă nu mai văzusem niciodată unul în carne şi oase. Interesul avea să se concentreze în zona de juxtapunere a vechiului cu noul, astfel de călugări fiind acum o raritate în Japonia modernă şi contrastează cu valorile culturale specifice vieţii metropolitane din Tokyo. Reacţia iniţială rapidă s-a întâmplat aproximativ astfel, deşi nu în ordinea prezentată:

- Apariţie rară, exotică, în mediu contrastant
- Nevoia de a găsi o poziţie a camerei care să asigure o imagine clară, întrucât veşmintele şi înfăţişarea generală sunt neobişnuite; trebuie evitată orice confuzie. Probabil că un profil ar fi ideal.
- Se va mişca în curând? Cât timp am pentru a ajunge în poziţie, cu lungimea focală potrivită?
- Conturul este cheia, poate chiar silueta; panourile publicitare din spate asigură iluminarea din fundal.
- Două argumente pentru o lungime focală mai mare: dacă se merge pe juxtapunere, lungimile focale mai lungi vor funcţiona mai bine decât cele scurte şi pentru că probabil ar trebui să aştept pentru a obţine o juxtapunere, fotografierea de la distanţă va fi mai politicoasă decât una de aproape.
- Afişajele publicitare ar fi suficiente pentru suprapunerea cu tradiţia Zen şi cu consumerismul modern, dar aş putea avea noroc şi să găsesc un trecător care să sporească acest contrast.
- Balansul de alb automat este suficient (deoarece fotografiez în format RAW, pot modifica mai târziu).
- Obiectivul trebuie schimbat rapid (acum este montat un superangular), asigurându-mă că reducerea vibraţiilor este pornită.
- Nu este necesar să modific ISO de la 100, întrucât nivelul luminii permite un timp de expunere de la 1/160 sec. la 1/00 sec., la f5.6.

Aceste gânduri apar rapid şi în câteva clipe m-am plasat într-o poziţie cu perspectivă clară din lateral, apoi schimb obiectivul şi verific setările. Este aglomeraţie, iar trecătorii îmi obstrucţionează perspectiva, însă mă descurc. Următoarea problemă este încadrarea. Picioarele sunt importante, sugerând o fotografie cu întreaga siluetă, dar includerea pardoselii poate genera o compoziţie neîngrijită. În câteva secunde îmi ajustez poziţia pentru a suprapune capul călugărului cu afişul din spate. Încep să fotografiez.

00:00

00:27

00 min. 00 sec. – 00 min. 27 sec.
Încep cu încadrarea verticală, cu un obiectiv de 24–120 mm la 100 mm. Încerc să micşorez la 75 mm.

00:57

00:38

00:41

00:52

00 min. 38 sec. – 00 min. 41 sec.
Văd panoul publicitar din dreapta; ar putea crea o juxtapunere mai grăitoare. Fac un pas la dreapta şi un pic mai în faţă, apoi reîncadrez.

00 min. 52 sec. – 00 min. 57 sec.
O poziţie mai joasă reduce pardoseala care apare în cadru; mă ghemuiesc. La secunda 57 de fotografiere, un bărbat intră grăbit în cadru, din dreapta, cu un telefon mobil în mână. Continui să fotografiez şi sper ca personajele (călugărul şi bărbatul) să rămână separaţi în cadru.

01:20

01:27

01:39

01:54

01:59

02:03

02:07

02:19

02:24

02:28

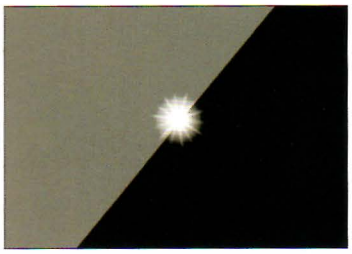
01 min. 20 sec. – 02 min. 28 sec.
Fotografia anterioară mă duce cu gândul la trafic şi la telefoane mobile ca fiind cheia juxtapunerii. Oamenii vin direct către aparat şi trec prin faţa călugărului; am un răgaz de o secundă sau două pentru fiecare persoană şi sper să apară cineva interesant, orice ar însemna asta. Oamenii din stânga şi din dreapta, din prim-plan, alcătuiesc apariţii mult mai imprevizibile, şi formează siluete, după cum tocmai am descoperit. Evident, nu vreau să se uite nimeni la mine, însă nu am ce face, din cauza poziţiei alese; din fericire, japonezii evită contactul vizual. Însă în dreapta cadrului, în faţa călugărului nu apare nimic interesant, nici o persoană cu aspect deosebit. La 2 minute şi 24 de secunde din timpul fotografierii, trei siluete care merg în şir, în mod organizat, trec pe lângă călugăr, ignorându-l (aşa cum face toată lumea). Imaginea ar putea funcţiona, însă nu sunt sigur dacă nu cumva unul dintre bărbaţi priveşte direct în aparat. N-am nici o şansă să verific imediat acest lucru. Trebuie să ajung în altă parte şi încep să mă gândesc că va trebui să rămân cu ceea ce am pe moment. Ansel Adams scria: „...Am avut întotdeauna în minte remarca lui Edward Weston: «Dacă aştept ceva aici, aş putea pierde altceva mai bun în altă parte».“ Aşadar, mai fac o fotografie „curată“, apoi o verific pe cea anterioară, mărită, pentru a vedea dacă bărbatul avea privirea îndreptată către mine. Din fericire, nu. Când ridic privirea, călugărul dispăruse.

Rezultatul este că am de ales între trei fotografii: una „curată“, fără trecători, una cu bărbatul care vorbeşte la telefonul mobil şi cea de-a treia cu cei trei bărbaţi care merg în şir. În următoarele trei săptămâni am ajuns să o prefer pe cea cu bărbatul proiectat sub forma unei siluete. La fel şi directorul artistic al următoarei mele cărţi, care, spre disperarea mea iniţială, susţinea că trebuie să decupeze drastic fotografia pentru a se potrivi în pagină. Aceasta este întotdeauna următoarea sferă de discuţie şi dispută cu privire la fotografiile destinate publicării editoriale, întrucât machetele de cărţi şi reviste au propria dinamică grafică. Păcat că partea inferioară s-a pierdut, însă principalul punct al imaginii a supravieţuit. Prin urmare, în analiza finală, am avut fotografia aleasă destul de rapid şi planificată doar parţial. În rest, am încercat să îmbunătăţesc imaginea, fără succes însă. Este cât se poate de obişnuit.

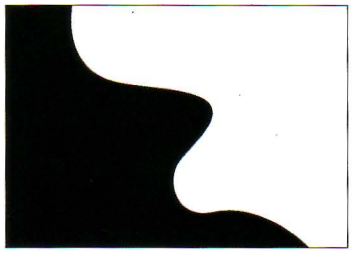
REPERTORIUL

Modelul de căutare a unei imagini, descris anterior, are o importanță practică reală prin faptul că „repertoriul" poate fi analizat. Chiar dacă procesele vizuale din fotografiere sunt prea rapide pentru a fi gândite în momentul respectiv, puteți trece în revistă această bibliotecă mentală atunci când nu fotografiați.

Argumentul meu, bazat pe teoriile „active" ale psihologiei percepției, pe discuții cu alți fotografi și pe propriile experiențe, este acela că majoritatea fotografilor aduc într-o situație de fotografiere un set mental de tipuri de imagini care le plac. Ilustrările de aici constituie o încercare de a exemplifica acest lucru, deși sunt perfect conștient de riscurile unei precizii exagerate. Repertoriul nu este o colecție de imagini, ci mai degrabă un set de posibilități compoziționale, șabloane sau scheme, dacă doriți. Nu este un act complet conștient, iar aceste ilustrări sunt prea exacte și specifice. Totuși, reținând acest aspect, ele ilustrează principiul analizării diverselor variante în contextul dat, adică să vezi ce se potrivește și ce nu. Nu mai este nevoie să spunem că acestea sunt extrase din propriul meu repertoriu și, întâmplător, sunt cele la care m-am gândit de la bun început. Schemele sunt un fel de stenograme, iar fotografiile care le însoțesc sunt exemple din fotografii reale. Așa cum puteți vedea, imagini precum cele cu doi călugări birmanezi, de la pag. 180, se încadrează în cel puțin două categorii. Cred că majoritatea imaginilor prezintă mai multe posibilități, iar dvs. puteți face un exercițiu planificând un fel de joc de domino: o schemă se potrivește într-o imagine, care, la rândul ei, sugerează o alta și așa mai departe.

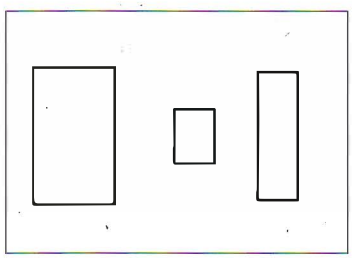


SOARE TĂIAT

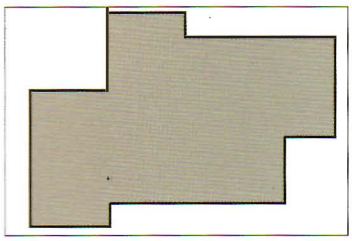


SILUETĂ ȘI FUNDAL

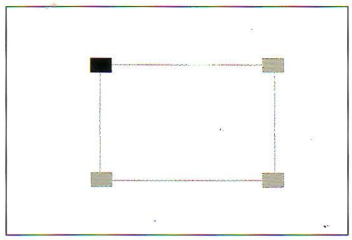
CER ÎNTINS



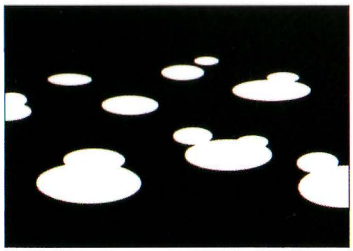
FORME SEPARATE



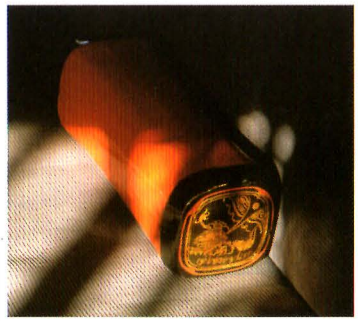
POTRIVIRE ÎN CADRU

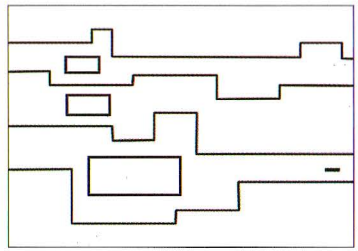


DECENTRARE

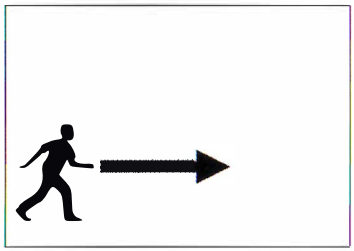


CLAROBSCUR

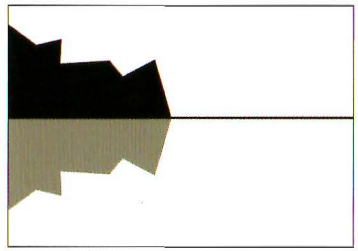




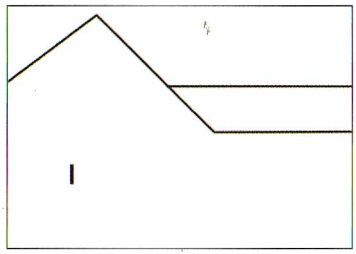
AMÂNARE



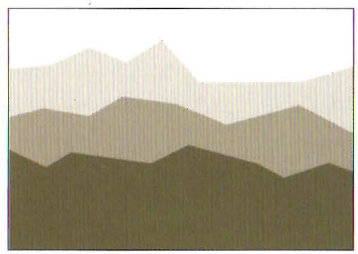
INTRARE ÎN CADRU



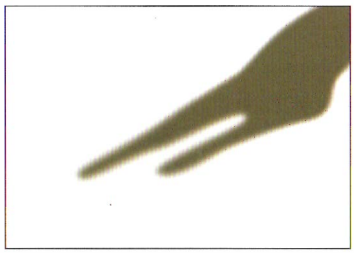
REFLEXIE



SILUETĂ ÎN PEISAJ



PLANURI SUPRAPUSE



UMBRĂ

REACŢIA

Repertoriul de „imagini care se ştie că funcţionează" este cheia unei rate mari de succes la fotografierea rapidă, însă utilizarea sa necesită diverse tehnici de la cele practice la cele observaţionale. Ezit chiar şi să le numesc tehnici, deoarece cuvântul sugerează o procedură bine definită, însă unele dintre ele sunt destul de evazive. Aici discutăm tactici de reacţie rapidă, situaţii imprevizibile, despre cum să te pregăteşti şi cum să profiţi de ocazie. Să ne întoarcem la Cartier-Bresson: „Fotografia nu este ca pictura", a spus el în 1957. „Este vorba de o fracţiune de secundă în care faci fotografia. Ochiul trebuie să surprindă o compoziţie sau o expresie pe care o oferă viaţa şi trebuie să intuieşti când să apeşi butonul declanşatorului." A mai adăugat că, odată ratat, prilejul a dispărut pentru totdeauna, aspect ce merită reţinut.

Mă gândesc la patru zone diferite de pregătire: manevrarea aparatului foto, observaţia, familiaritatea cu tehnicile de compoziţie şi starea de spirit. Probabil că cea mai clară etapă a pregătirii, aşa cum a fost descrisă de un fotograf, este dexteritatea în mânuirea aparatului, astfel încât acesta să devină o extensie a trupului tău, ca orice instrument familiar. Conform modelului vânării imaginilor, de la pag. 157, asta înseamnă practicarea lucrului „în lateral", astfel încât funcţiile să poată fi aplicate din ce în ce mai rapid. Al doilea tip de pregătire constă în dezvoltarea unei observaţii mai acute a oamenilor şi evenimentelor („atenţie situaţională", la origine un termen din domeniul aviatic), prin intermediul unei atenţii constante. Al treilea, abilităţile compoziţionale, presupune încercarea tuturor opţiunilor descrise în această carte şi stabilirea celei care vi se potriveşte cel mai bine. În cele din urmă, starea de spirit, probabil cel mai dificil şi mai evaziv tip dintre toate, este un aspect foarte personal şi necesită găsirea unor mijloace de a rămâne mereu pe fază pentru surprinderea unei fotografii.

Există şi metode mai ezoterice de pregătire şi una care probabil merită atenţie este Zen. Cartier-Bresson a exersat o influenţă buddhistă în modul său de lucru: „Indiferent de ce face o persoană, trebuie să existe o legătură între ochi şi inimă. Subiectul trebuie abordat cu spiritul pur." El a accentuat şi scopul relevării înfăţişării interioare a oamenilor. S-a referit îndeosebi la lucrarea scurtă, dar influentă, *Zen în arta de a trage cu arcul*, scrisă de Eugen Herrigel. Autorul, un german, descrie cum a înţeles mai bine filosofia Zen studiind trasul cu arcul sub îndrumarea unui maestru, Awa Kenzo. Această activitate, datorită concentrării intense a abilităţii şi atenţiei în momentul eliberării săgeţii, pentru ca lovitura să fie precisă, dezvoltă concentrarea spirituală şi „capacitatea de a vedea adevărata natură". Paralela dintre trasul cu arcul şi fotografia cu reacţie rapidă este suficient de limpede, atât în privinţa scopului, cât şi în cea a concentrării atenţiei. Practicile Zen arată o cale de a depăşi barierele deliberării şi conceptualizării.

Un adevărat practicant Zen ar considera utilizarea acestei tehnici în scopul îmbunătăţirii artei fotografice ca fiind abuzivă şi foarte trivială. Totuşi, un număr semnificativ de fotografi şi-au exprimat o comuniune aproape spirituală între conştiinţa proprie şi realitatea înconjurătoare din timpul fotografierii, ceea ce nu este departe de spiritul Zen. Robert Frank amintea de identificarea cu subiectul: „Privesc un om cu chip şi stil de mers care mă interesează. Eu sunt el. Mă întreb ce se va întâmpla." Pentru Ray Metzker, „în timp ce face o imagine, are loc acest flux".

Daisetz Suzuki, un celebru învăţat Zen din secolul al XIX-lea, care a scris introducerea cărţii lui Herrigel, afirma: „Dacă într-adevăr doreşti să ajungi maestru într-o artă, cunoştinţele tehnice specifice acesteia nu sunt de-ajuns." Este nevoie de transcenderea tehnicii pentru ca arta să devină «o artă lipsită de artă», care izvorăşte din inconştient." Când luăm în calcul rolul instinctului şi al intuiţiei în găsirea şi încadrarea unei fotografii, acest lucru pare să se aplice şi în fotografie. Unul dintre scopurile Zen este să te aştepţi la imprevizibil şi să te adaptezi la el, fapt relevant în fotografie.

Un concept important aici este şi „renunţarea", o purificare a minţii care *urmează* după dobândirea şi şlefuirea abilităţilor. Revenind la trasul cu arcul, un text-cheie dintr-un manual, *Yoshida Toyokazu tosho*, enumeră tehnicile apoi spune că acestea nu sunt necesare, însă continuă: „A nu fi nevoie de ele nu înseamnă că nu sunt necesare de la bun început. Mai întâi, când omul nu ştie nimic, dacă ucenicul nu învaţă bine..." şi aşa mai departe. Către sfârşitul cărţii, Herrigel concluzionează că elevul trebuie să-şi dezvolte „un nou simţ sau, mai exact, o nouă conştientizare a tuturor simţurilor sale", care să îi permită să reacţioneze fără să se gândească. „El nu mai trebuie să privească şi să-şi canalizeze atenţia într-o singură direcţie... Mai degrabă el vede şi simte ce urmează să se întâmple... În acel moment, asta este ceea ce contează: o reacţie de iluminare care nu mai necesită observare conştientă." Toate acestea au legătură cu aplicaţia directă în fotografia reactivă şi, îndeosebi, poate fi o soluţie pentru o problemă destul de comună, aceea de ratare a fotografiilor în încercarea de a reflecta la toate problemele compoziţionale şi tehnice.

Formarea implică două tipuri de practică. Primul constă în învăţarea şi utilizarea tehnicilor, inclusiv a celor descrise în primele cinci capitole ale cărţii. Al doilea îl reprezintă menţinerea unei conexiuni directe cu situaţia şi subiectul, în acelaşi timp cu izgonirea din minte a unor deliberări mult mai lente, de tipul „Unde să amplasez asta în cadru?" sau „Cât de aproape să aliniez această muchie cu marginea cadrului?" Pe scurt, procedura este „învaţă, uită, reacţionează" sau cel puţin „învaţă, renunţă, reacţionează". În volumul *Zen în arta de a trage cu arcul*, maestrul exclamă: „Nu te gândi la ce ai de făcut sau la cum trebuie să faci!" Dobândind abilităţile tehnice prin repetiţia continuuă, Herrigel a învăţat să se detaşeze şi a scris: „Înainte [de a acţiona], artistul invocă această prezenţă de spirit şi o stăpâneşte prin practică."

▲ STRADĂ DIN CALCUTTA
În ceea ce privește fotografia de stradă, India este remarcabilă nu doar prin bogăția de evenimente și freamătul străzii, ci și pentru vigilența extremă a oamenilor. Dacă scopul este de a face fotografii fără ca cineva să se uite la aparatul foto, probabil că singura cale este încadrarea fotografiei în ochii minții, apoi ridicarea aparatului și fotografierea în acea direcție.

▲ DANSATOARE KHMERE
O trupă khmeră de dans clasic se pregătea pentru o reprezentație într-un templu din Angkor. Situația a permis răgazul de explorare cu aparatul foto și, deoarece machiajul și costumarea erau destul de previzibile, căutam exact momente stranii și, evident, neregizate, ca acesta.

➤ FATĂ CU MĂTURI
Durata disponibilă pentru realizarea acestei fotografii, a unei femei thailandeze cărând niște mături tradiționale, a fost atât de scurtă încât nu prea mi-am dat seama dacă încadrarea e bună. Am zărit-o cu coada ochiului în timp ce mă concentram asupra altui subiect, astfel că am avut timp doar să mă întorc spre dreapta și să fotografiez fără să stau pe gânduri.

ANTICIPAREA

Cu cât deţineţi mai puţin control în fotografierea unei situaţii, cu atât este mai important să aveţi o idee în legătură cu ce se va întâmpla în continuare. Deşi în mare parte nerelevantă în fotografiile de studio şi în alte tipuri de imagini construite, anticiparea are o importanţă deosebită în reportaj. Anticiparea este o aptitudine mult mai profundă decât fotografia şi se bazează în special pe observaţie şi pe cunoaşterea comportamentului. Utilizarea ei în fotografie îi conferă o anumită incisivitate, deoarece scopul nu este doar estimarea modului în care va decurge o situaţie şi va reacţiona o persoană, ci felul în care rezultatele vor funcţiona din punct de vedere grafic. Exemplul de pe pagina opusă, de la o fermă de vite din sudul Sudanului, ilustrează această combinaţie. Scopul este întotdeauna transpunerea evenimentului într-o imagine organizată. Aşa cum afirma Henri Cartier-Bresson: „A face fotografii înseamnă a recunoaşte, simultan şi într-o fracţiune de secundă, atât faptul în sine, cât şi formele percepute care-i conferă sens."

Aşadar, există două aspecte ale anticipării. Unul vizează comportamentul şi acţiunea, dar şi felul în care lucrurile se mişcă în câmpul vizual şi schimbarea luminii. Acest aspect poate fi îmbunătăţit prin păstrarea concentrării şi a atenţiei, precum şi prin exerciţiu. Celălalt aspect este grafic, estimând felul în care formele, liniile şi alte elemente pe care le-am analizat în Capitolele 3–5 se vor schimba şi se vor alătura în cadru, iar modul de îmbunătăţire a acestora constă în memorarea cât mai multor tipuri de imagini reuşite, cu alte cuvinte repertoriul de la pag. 162–163.

În plan comportamental, numărul de situaţii este infinit, însă există câteva tipuri identificabile. O situaţie generală în spaţiu, de tipul descris extrem de bine de fotograful de reportaj de origine franceză, Robert Doisneau: „De multe ori, găseşti o scenă, o scenă care deja evocă ceva anume, fie stupiditate, fie afectare. Poate chiar farmec. Aşadar aveţi un tip de dramatism. Ei bine, trebuie doar să aşteptaţi în faţa acestei mici scene pentru ca actorii să se prezinte. Lucrez adesea în acest fel. Am cadrul şi aştept. Nu ştiu exact ce anume. Pot sta jumătate de zi în acelaşi loc." Există un anumit tip de încadrare a fotografiei care este bun datorită faptului că un element, de pildă o persoană, se aşază într-o poziţie specifică. Un alt tip este concentrat pe un subiect identificat, dar care încă nu constituie o fotografie din punct de vedere grafic; închipuiţi-vă că în sălbăticie aţi găsit un animal, însă fotografia depinde de aşezarea sa într-o anumită perspectivă. La fotografierea oamenilor, expresia şi gesturile constituie o categorie diferită.

➤ FERMĂ DE VITE
Acest exemplu a presupus găsirea unui subiect potenţial, cunoaşterea a ceea ce se întâmplă şi identificarea unei posibile juxtapuneri cu suficient timp înainte pentru a ajunge în poziţie şi pentru a fotografia. Aceasta esta o fermă de vite Mandari, unde băieţii şi bărbaţii tineri stau cu animalele o perioadă de timp din an, la depărtare de sat. În acest grup etnic din sudul Sudanului, vitele au un rol social şi cultural important, precum şi unul economic. Animalele au nume, iar o pereche frumoasă de coarne este foarte apreciată. Locul abunda în posibilităţi de fotografiere, iar eu aveam deja mai multe imagini reuşite.

◄ PIETONI
O categorie obişnuită de situaţii din fotografie, în special din fotografia de stradă, este o imagine potenţială care are o dispunere puternică, însă care ar fi mai avantajată de intrarea în cadru a uneia sau mai multor persoane. Această perspectivă a unei ambarcaţiuni tradiţionale ancorate pe un canal din inima oraşului Birmingham, Anglia, conţinea majoritatea elementelor necesare, iar pasarela de deasupra adăuga o nuanţă interesantă. Totuşi, din punct de vedere vizual, greutatea vasului ar fi trebuit echilibrată de un grup de oameni aflaţi deasupra. Totul depinde de cât de mult sunteţi dispus să aşteptaţi pietonii în speranţa că veţi obţine exact ce vă trebuie.

1

2

3

1. Am remarcat băiatul care trăgea un viţel – o posibilă imagine, în funcţie de ceea ce urma să facă şi încotro avea să se îndrepte.

2. Uitându-mă în faţa lui, către stânga, am bănuit că ducea viţelul la mamă, pentru alăptat, însă, în timp ce căutam din priviri vaca, am observat pe traseu o pereche frumoasă de coarne. Oare băiatul avea să treacă astfel încât să-l pot încadra? Dacă da, fotografia ar fi avut o valoare suplimentară prin prisma sublinierii importanţei vitelor.

3. Am înţeles rapid două lucruri. Unul a fost că trebuia să mă deplasez în faţă şi către dreapta pentru a surprinde întreaga măreţie a coarnelor în fotografie (şi să măresc distanţa focală ca să se potrivească). Al doilea era că animalul cu perechea de coarne îşi putea întoarce capul către dreapta atunci când avea să treacă băiatul. M-am mutat în poziţie şi, din fericire, bivolul chiar

EXPLORAREA

Explorarea devine posibilă când extindem suita de evenimente mai mult, fără a ne limita la o simplă reacție. Deși se poate afirma, justificat, că fotografia reactivă este un fel de explorare rapidă atunci când avem mai mult timp la dispoziție, ca în aceste exemple, este posibilă o judecată mai coerentă.

Există tipuri diferite de explorare. De pildă, atunci când subiectul este un obiect fizic clar definit și avem suficient răgaz să ne mișcăm în jurul său ori să-l rotim pe el, căutând alt unghi, altă lumină etc. Acest lucru este valabil îndeosebi în fotografia de natură statică, dar și în orice tip de obiect fizic, cum ar fi o clădire sau o persoană, precum în exemplul de pe pagina opusă.
Un alt tip de explorare apare atunci când subiectul general este un loc, iar fotograful se mișcă în jurul său, suprafața variind din punct de vedere al dimensiunii, de la o grădină, să zicem, până la un parc național. Un alt treilea tip intervine atunci când o situație apare într-un anumit interval de timp (un eveniment îndelungat, cu alte cuvinte), iar aici putem include un meci de fotbal, o demonstrație de stradă sau vreun fel de ceremonie. Dacă dorim, putem face o clasificare în tipuri fizice, spațiale și temporale, deși există numeroase situații de suprapunere; în cazul morii de vânt, aceasta este parțial fizică, parțial spațială.

Mijloacele de explorare sunt și mai vaste și derivă, probabil, din toate metodele de compoziție pe care le-am discutat deja. Vizorul sau, în cazul multor aparate foto digitale, ecranul LCD, este instrumentul principal, iar una dintre cele mai comune și mai utile moduri de explorare cu aparatul foto este de a te mișca privind prin vizor, pentru a vedea schimbările continue de încadrare și geometrie, cu alte cuvinte, încadrarea activă. În cazul unui subiect static (mai degrabă decât în cazul unui eveniment), modalitatea fundamentală de explorare este spațială. Schimbarea punctului de observație modifică perspectiva reală dintr-o fotografie. Cu alte cuvinte, transformă relația reală dintre diferitele părți ale unei scene. Prin urmare, eficiența sa depinde de cât de mult din scenă puteți vedea în timp ce vă mișcați, ceea ce favorizează în mod natural obiectivele superangulare; în cazul superangularului, pentru o modificare substanțială a imaginii este nevoie doar de o modificare ușoară a punctului de observație. Efectele de juxtapunere care fac teleobiectivele atât de valoroase sunt controlate de punctul de observație, însă cu un obiectiv lung trebuie să înaintați pentru a vedea schimbarea relației. Obiectivele cu zoom oferă o permutare suplimentară, în măsura în care mișcarea în jurul unei scene, în același timp cu modificarea distanței focale a zoomului, poate fi, adesea, prea complicată, ceea ce înseamnă prea multe niveluri de schimbare pentru a putea fi comod gestionate.

În cazul unui singur obiect, punctul de observație îi determină forma și înfățișarea. Apropierea modifică proporțiile diferitelor sale componente, așa cum arată secvența cu moara de vânt. Baza sa circulară este dificil de recunoscut în imaginile îndepărtate, însă în cea mai apropiată fotografie formează o treime din clădire, reprezentând o formă contrastantă importantă, în comparație cu pânzele diagonale. Mișcarea în jurul unui subiect oferă o varietate și mai mare: fața, lateralele, partea inferioară și cea superioară.

Punctul de observație controlează relația dintre un obiect și fundal, sau dintre două obiecte diferite, în două moduri: poziție și dimensiune. Alăturarea a două obiecte într-un cadru sugerează faptul că între ele există o relație, ceea ce constituie un instrument major de design. Relațiile depind de cine alege să le vadă, iar un fotograf poate considera semnificativ ceva ce un altul nici măcar nu observă. Secvența cu Acropole de la pag. 170–171 este un astfel de caz. Izolarea sa cu un teleobiectiv, la momentul răsăritului, îl plasează intenționat în afara contextului; toate relațiile au fost evitate în mod voit, pentru a oferi o perspectivă cât mai atemporală cu putință: versiunea istorică. Dimpotrivă, ultima imagine subliniază juxtapunerea; o relație intenționat lipsită de romantism dintre Acropole și un oraș modern.

Chiar și atunci când fotograful resimte o aversiune cu privire la realizarea unui efort suplimentar, există un simț al datoriei în sensul acoperirii tuturor variantelor. Cartier-Bresson scria că, și atunci când fotograful are senzația că a surprins cel mai puternic cadru, „vă dați seama că, totuși, fotografiați în mod compulsiv, deoarece nu puteți fi sigur dinainte cum se va desfășura scena". Mai mult decât atât, nu vă permiteți să lăsați locuri neacoperite, întrucât situația nu se va mai repeta.

În cele din urmă, explorarea trebuie să fie limitată, ceea ce înseamnă că fotograful trebuie să aleagă când să se oprească. Nu este, nicidecum, o decizie ușoară, întrucât nu implică doar stabilirea momentului în care s-au epuizat toate posibilitățile (ca multe activități, fotografia poate fi supusă legii rezultatelor în scădere, având beneficii din ce în ce mai reduse într-o perioadă din ce în ce mai mare), ci și dacă timpul va fi utilizat mai bine trecând mai departe și găsind alt subiect.

SCHIMBAREA PUNCTULUI DE OBSERVAȚIE CU UN OBIECTIV SUPERANGULAR

Exemplul de aici este o moară de vânt într-un cadru rural. Fotografia cu un obiectiv de 20 mm efi oferă una dintre cele mai mici distanțe focale, cu un efect panoramic pronunțat.

1. Începem cu o perspectivă medie, de la o distanță ceva mai mică de 90 de metri. Albul morii este uimitor, iar într-o încercare de a păstra simplitatea elementelor grafice, această primă fotografie este încadrată astfel încât să excludă împrejurimile, rezultând o imagine alb-albastru, cu contrast ridicat. Cerul are o nuanță albastră profundă, generând un contrast puternic cu moara de vânt. Totodată, pare posibilă crearea unui efect utilizând albul comun norilor și morii. În această situație, fotografia este parțial reușită. Simetria morii este încurajată de amplasarea centrală în cadru, însă nu echilibrează prea bine cele două porțiuni cu nori. De asemenea, plasarea morii în partea de jos a cadrului, pentru a evita surprinderea împrejurimilor, face ca porțiunea de cer să fie prea mare.

2. A doua fotografie are proporții mai normale și o organizare mai atentă. Intenția este aceeași ca în prima fotografie, însă funcționează mai bine. Punctul de observație este mai apropiat, astfel încât moara umple mai mult din cadru și este un pic decentrată pentru a genera un echilibru mai bun; deplasarea la dreapta a punctului de observație face ca moara să fie plasată exact între nori.

3. Se păstrează potențialul unui imagini simetrice. Pentru a beneficia la maximum de acest aspect, punctul de observație este schimbat astfel încât suprinde frontal moara. Apropierea pentru a elimina norii din cadru relevă o distorsiune interesantă a bazei; curbura acesteia creează un contrast plăcut de formă cu structurile triunghiulare de mai sus, contribuind totuși la simetrie.

4. Mai departe, poziția aparatului foto este schimbată radical, la distanță cât mai mare, menținând moara în centrul atenției. Este utilizarea clasică a superangularului pentru a crea profunzime, dezvăluind cât de mult din prim-plan permite adâncimea câmpului. Aici, poziția aparatului este joasă, iar moara este amplasată sus, către un colț.

5. În aceeași poziție ca cea anterioară, aparatul este înclinat astfel încât orizontul să fie mult mai jos, lăsând să se vadă cerul și copacii.

6. Ultima fotografie din secvență este, practic, același tip de cadru, însă dintr-un loc mai bun. A fost ales un nou punct de observație, care arată detalii mai clare în prim-plan, pentru a evidenția mai mult această parte a fotografiei.

1

2

3

4

5

6

MODIFICAREA PUNCTULUI DE OBSERVAȚIE ȘI OBIECTIVUL

În acest exemplu, pe parcursul mai multor zile, Acropolele din Atena și îndeosebi Partenonul, edificiul principal, au fost fotografiate din toate punctele potrivite. Pentru a putea utiliza pe deplin extremele distanței de focalizare, este importantă găsirea unui subiect vizibil de la distanță.

1. Prima fotografie este realizată de aproape, cu un obiectiv superangular (20 mm efl), creând un aranjament pronunțat grafic, de formă triunghiulară, utilizând exagerarea tipică a verticalelor convergente.

2. A doua fotografie este făcută de la distanța medie ideală a poziției aparatului foto: un elicopter care zboară dis-de-dimineață. Acțiunea a necesitat foarte mult efort, iar această fotografie este doar una dintre numeroasele realizate de la diferite înălțimi și din diverse unghiuri.

3. Apoi, de la distanță. În timp ce din perspectiva apropiată s-au făcut experimente cu forma și linia, iar perspectiva medie este mai documentară, cea de-a treia fotografie are ca scop redarea unei imagini romantice și translucide a Acropolelor, izolate de împrejurimile moderne. În acest scop, un teleobiectiv oferă o perspectivă selectivă, iar lumina răsăritului ascunde detaliile moderne inutile sub forma unei siluete. Cu o distanță focală mai mare, din același punct, sunt explorate posibilitățile grafice: se văd mai ales blocuri uriașe și linii orizontale și verticale.

4. Din exact aceeași poziție, în timpul după-amiezii, am încercat o abordare diferită, cu un obiectiv superangular pentru a plasa Acropolele în contextul peisajului din jur, cu mult cer. Deși clădirea pare mică în cadru, albul strălucitor al pietrei o ajută să iasă în evidență. Cu această abordare, care utilizează prim-planul, chiar și orașul este diminuat în relație cu cadrul în ansamblu.

5. În cele din urmă, pentru a crea un contrast cu Atena modernă, a fost ales un punct de observație care să arate străzile murdare și obișnuite din jurul Acropolelor, iar compoziția le scoate în evidență. A fost ales un obiectiv-standard care să dea senzația că este o perspectivă normală, așa cum ar vedea-o un trecător care se plimbă prin zonă.

1

2

3

4

5

REVENIREA

Un alt tip de explorare are loc pe o perioadă lungă de timp. În relație cu tema lui de predilecție, peisajele, Ansel Adams scria: „Revenirile repetate pot fi mai satisfăcătoare decât așteptarea prelungită într-un anumit loc." Acest lucru are mai mult sens în fotografia înfățișând locuri decât majoritatea celorlalte subiecte, însă aduce cu sine noi probleme și așteptări. În cazul unui peisaj, fotograful se așteaptă la schimbarea luminii, pe termen scurt, și probabil la variații sezoniere pe parcursul câtorva luni. Însă improbabilul devine mai probabil odată cu trecerea timpului și pe măsură ce acțiunea umană se face simțită. Explorarea unui subiect pe o perioadă de timp este foarte diferită de explorarea într-o ședință fotografică unică pe care am discutat-o la începutul capitolului. În plus față de schimbările neprevăzute, care pot include demolarea și construirea a ceva nou în peisajul artificial, trebuie să luăm în calcul și propriile noastre atitudini care se schimbă. Ceea ce place unui fotograf la un moment dat poate ca, într-un alt moment, să i se pară plictisitor.

Există un risc considerabil în a te baza pe o eventuală revenire pentru a obține o îmbunătățire, în special deoarece combinația de elemente care a atras la început atenția unui fotograf, cu posibilitatea de a forma o imagine, constituie un amestec destul de subtil, care poate să nu mai fie la fel într-un moment ulterior. Acest lucru este adevărat îndeosebi când avem de-a face cu o lumină imprevizibilă. De fapt, a te baza pe o revenire pentru a obține rezultate este inacceptabilă, motiv pentru care majoritatea profesioniștilor aflați într-o astfel de situație fotografiază rapid ce pot, la momentul respectiv. Cele două exemple de aici ilustrează cât de ciudată poate fi experiența revenirii.

ANGKOR

Prima dată am vizitat Bayon, un templu cu peste 50 de bastioane din Angkor, Cambodgia, în august, în sezonul ploios. În acea săptămână nu a existat nici un moment cu lumină interesantă pentru o perspectivă de ansamblu și, în timp ce prim-planurile bastioanelor au fost corecte, templul, de la această distanță, pare un amestec de zidărie și necesită lumina soarelui în plan inferior (1 și 2). Singurul motiv pentru care am făcut aceste două fotografii a fost că n-am avut de ales.

Am revenit patru luni mai târziu, ca să mă confrunt cu o altă problemă. Chiar și pe vreme senină, copacii din jur parează lumina directă a soarelui aproape până la mijlocul dimineții și începând cu o oră înainte de apus (3). Rezultat nesatisfăcător, cu o masă întunecată la bază și cu un cer plictisitor. Cu ocazia unei alte reveniri, câțiva ani mai târziu, am reușit să beneficiez de ajutorul norilor și am hotărât că varianta alb-negru, concentrată pe textură și model, e o idee mai bună (4).

1

2

3

4

1

3

4

2

5 Casă nouă

MOARĂ DE VÂNT

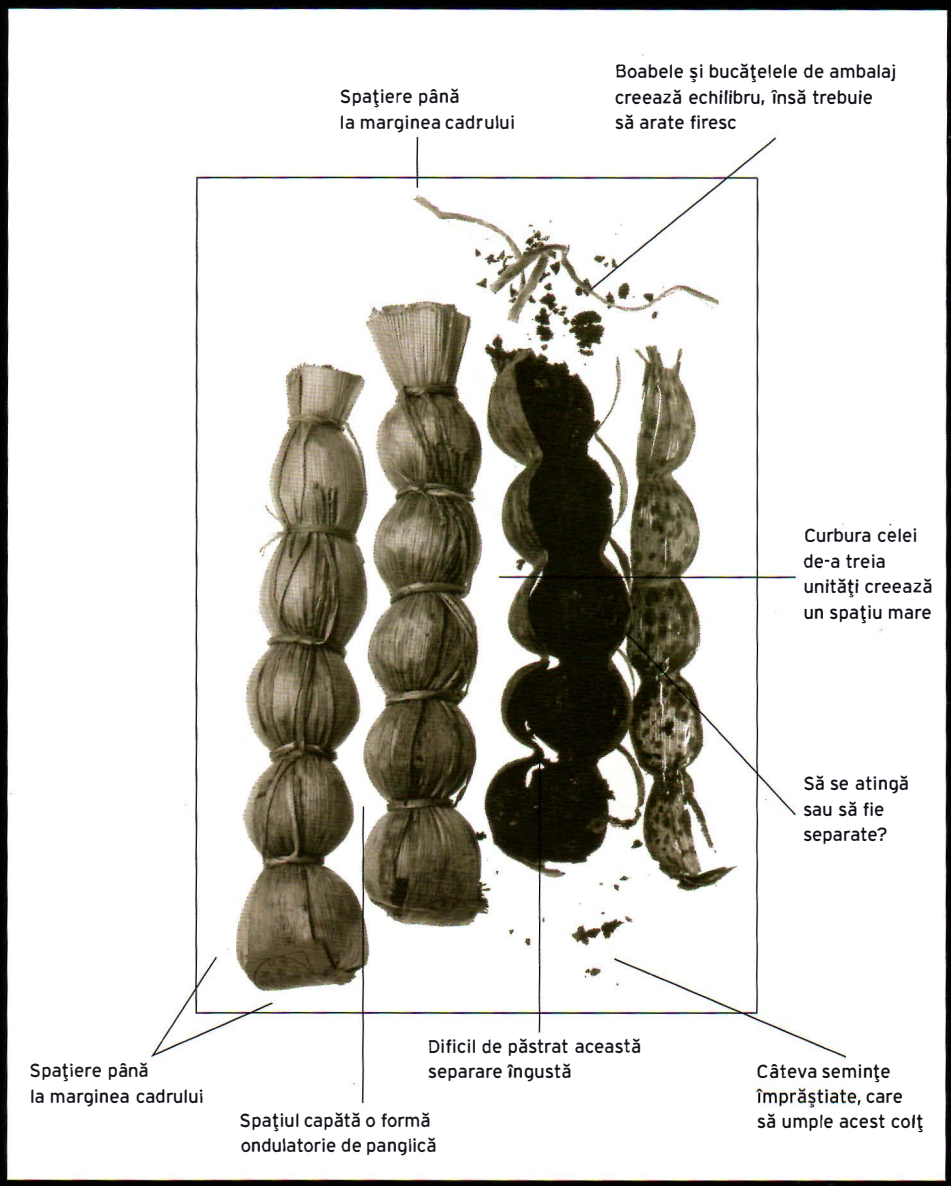
27 de ani mai târziu, tot în luna iunie, am revenit în acest loc în care se află moara de la pag. 169. În 1979, vremea a fost foarte hotărâtă, neobișnuit de senină, luminoasă și cu contrast bun, inclusiv niște nori cumulus, care au întregit atmosfera. În același moment al anului, vremea a fost acum tipic englezească și mai puțin specială. Lumina mai difuză și cerul mai alb, precum și faptul că pânzele fuseseră întoarse în altă direcție, au anulat punctele de observație de la fotografiile anterioare, astfel că am făcut o incursiune extinsă în zonă pentru a găsi o altă perspectivă. Singura posibilitate a fost din partea estică, dintr-un punct mai îndepărtat aflat pe o pajiște traversată de un pârâu. În apropiere s-a dovedit că exista un loc ales de către grupurile de pictură din zonă. O problemă suplimentară a reprezentat-o casa nouă, care nu influența cu nimic scena, dar era foarte vizibilă de oriunde, ceea ce a limitat punctele de observație la cele din care era ascunsă de vegetație, în special de un arbust. Cu astfel de vreme, m-am bazat pe varianta tradițională de lumină a soarelui aflat jos, ceea ce a însemnat o fotografie contre-jour pe înserat. Căutările au avut loc la amiază, însă am revenit la 7 seara. Iluminarea de fundal a evidențiat textura împrejurimilor, nu moara de vânt, ceea ce a sugerat o fotografie panoramică bazată pe utilizarea planului din față. Ziua aceea a subliniat circumstanțele inițiale.

CONSTRUCȚIA

La capătul celălalt al scalei față de fotografia stradală se află procesul deliberat, care necesită mult timp, de fotografiere a subiectelor statice, cu aparatul montat pe trepied. Natura moartă și arhitectura sunt două subiecte care întrupează cel mai bine acest tip de compoziție, în care imaginea este construită, fie prin selectarea și amplasarea subiectelor (ca în cazul naturii statice), fie prin explorarea atentă a punctelor de observație ale aparatului, în funcție de lungimea focală a obiectivului. Sau folosind ambele modalități.

A dispune de timp și condiții pentru a lucra la compoziția imaginii nu înseamnă că acest lucru este mai simplu decât fotografia de tip reportaj. În schimb, aptitudinile sunt diferite și necesită o atenție mai mare și o abordare riguroasă și bine gândită. Stephen Shore, descriind fotografiile sale în format mare, care înfățișează așezări urbane americane, compara procesul cu pescuitul la muscă și cu atenția continuă pentru a simți capătul firului. „Fără presiune permanentă, cronometrarea șovăie, la fel și firul undiței, lăsându-l pe pescar să se întrebe nedumerit „Unde a dispărut?“ Desigur, se pot face foarte bine fotografii fără a acorda atenție permanentă la fiecare decizie care trebuie luată, însă, în ceea ce mă privește, atunci când concentrarea mi-a slăbit și am început să iau deciziile în mod automat, din fotografii lipsea ceva și am rămas cu aceeași senzație ca pescarul care se întreba „Unde a dispărut?“

Este o trecere foarte instructivă, deoarece exprimă precis complexitatea organizării unei imagini foarte detaliate, cu numeroase componente interconectate. Pentru privitorii obișnuiți cu tipurile mai spontane de fotografie, cea de natură statică, minuțios ordonată, sau perspectiva arhitecturală poate părea, la început, rece sau exagerat de calculată. De fapt, există un flux continuu de decizii complexe și intuitive care trebuie luate, majoritatea ivindu-se în timpul procesului, asemenea unui efect de domino asupra celorlalte părți ale imaginii. Shores descrie nevoia de concentrare totală și de rigoare absolută.



▲ CEAI CHINEZESC

Parametrii pentru această natură statică sunt aproape ridicol de simpli: o fotografie descriptivă a ceaiului chinezesc înfășurat în mod tradițional în frunze uscate, pe un fundal simplu, fără elemente de sprijin. Totuși, chiar și cu aceste intenții minimale, se adună numeroase opțiuni compoziționale interconectate, nu toate fiind posibil de stabilit în mod clar. Principalele decizii au fost:

- Mai multe legături în loc de una singură, una dintre ele fiind deschisă pentru a se vedea conținutul.
- Ritmul unduitor al segmentelor legate merită exploatat, evitând însă simetria.
- Există o nevoie de a găsi o dispoziție informală care ocupă cadrul și prezintă interes dinamic.
- Deschiderea uneia dintre ele scoate la iveală ondulații și mai interesante, repetitive asemenea valurilor.
- Am decis să pun în contrast aranjarea ordonată a firimiturilor de la cea desfăcută.

- Grămăjoarele libere şi seminţele de ceai pot fi utilizate pentru echilibrarea unor zone goale ale cadrului, însă acest lucru trebuie să aibă un aspect natural, nu regizat.
- Amplasarea unităţilor aproape una de alta permite explorarea relaţiei dintre subiect şi fundal, în care spaţiile dintre legăturile de ceai devin curbe sinuoase în baza amplasării verticale. Datorită acestui fapt, nu trebuie să se atingă.
- Astfel, spaţierea orizontală capătă importanţă. Legătura desfăcută are o curbură pronunţată, care generează, inevitabil, un gol central mai mare şi, pentru scurt timp, reflectez la înlocuirea sa cu o altă legătură, însă, în cele din urmă, decid că această variantă are un aspect mai natural şi, în orice caz, creează o divergenţă interesantă cu învelişul din dreapta.
- O separare mică, dar continuă a învelişului autonom din stânga legăturii desfăcute ar fi fost ideală, însă configuraţia frunzelor sfărâmicioase face acest lucru imposibil.
- Trebuie avute în vedere şi echilibrate ponderile relative ale învelişului cu tonuri medii, ale sferelor de ceai aproape negre, ale seminţelor împrăştiate şi ale etichetei roşii.
- În cele din urmă, distanţele dintre obiecte şi marginile cadrului necesită ajustare, prin încadrare şi/sau decupare.

➤ PUNCTE DE AMPLASARE

Ca exerciţiu, merită să analizăm diferite posibilităţi de amplasare a unui element-chele în această natură moartă, care ilustrează progresul muncii pe un manuscris. Salamandra uscată este un exemplar utilizat pentru ilustraţii, iar intenţia a fost de a o amplasa în partea de sus a imaginii. În realitate, încadrarea şi dispunerea diferitelor coli de hârtie şi a manuscrisului se ajustează în acelaşi timp, însă aceste alternative de aranjare în cadru a salamandrei arată unele dintre deciziile detaliate care trebuie luate. De exemplu, reptila şi umbra sa se potrivesc bine pe o suprafaţă albă, ca în imaginea 3, sau pare supărător de regizată? Totuşi, compoziţia este regizată în oricare dintre situaţii. Liniile de întrerupere, ca în imaginea 4, pot să pară ceva mai naturale, cu mai puţine artificii. Intenţia, cu alte cuvinte, are un rol chiar şi în detaliile care ţin de rafinamentul compoziţiei.

1

2

3

4

▲ ORGANIZAREA STRUCTURILOR LA SCARĂ MARE

Clădirile, scenele stradale și peisajele impun solicitări dificile în găsirea poziției exacte a aparatului foto, fiind necesare mai multe compromisuri și o poziție finală măsurată în inchi. Pentru această fotografie a unei vile noi de pe dealurile de deasupra Hiroshimei, cu grădina sa cu design minimalist, decizia în favoarea unei perspective simetrice a făcut sarcina și mai dificilă: precizia a devenit fundamentală în imagine.

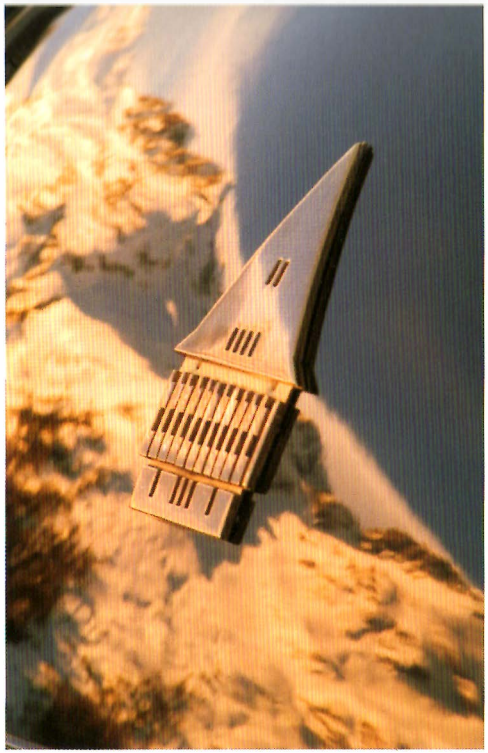
JUXTAPUNEREA

Fotografia se bazează în mare parte pe o metodă compozițională simplă, aceea de a aduce laolaltă în cadru două sau mai multe subiecte. Spun „în mare parte" bazându-mă pe tendința noastră înnăscută de a presupune existența relațiilor între lucruri văzute unul lângă celălalt. Juxtapunerea ne atrage atenția asupra a două lucruri în același timp și, de îndată ce privitorul începe să se întrebe de ce fotograful a ales acel punct de observație și, dacă juxtapunerea a fost intenționată, se stârnește un flux al ideilor.

Există două surse de juxtapunere: conținutul și grafica, deși una o influențează inevitabil pe cealaltă. Poate că „motive" ar fi un termen mai bun decât „surse", deoarece în primul caz inițiativa provine de la subiect, iar în cea de-a doua, inspirația provine mai adesea din aparițiile întâmplătoare (de exemplu, o reflexie pe o fereastră, care poate reprezenta, totodată, un al doilea subiect). Cele două aspecte, conținutul și grafica, nu sunt niciodată separate întru totul.

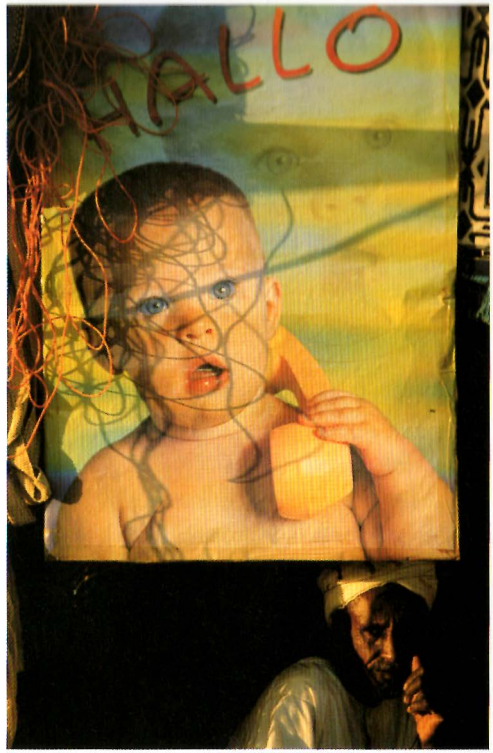
Gradul de deliberare poate varia enorm, de la o excursie planificată cu scopul de a găsi o modalitate de juxtapunere a două subiecte, până la coincidențe de moment, iar dacă imaginea finală reprezintă singurul lucru văzut de spectator, nu este deloc un indicator de încredere. Exemplele de aici, descrise mai detaliat, acoperă acest interval. Fotografia cu reflexia munților a fost planificată dinainte, în timp ce reclama la telefonie mobilă a fost remarcată și fotografiată într-un răstimp de câteva secunde.

➤ INTERSECȚIA SHIBUYA
La intersecția Shibuya din centrul orașului Tokyo, fațada clădirii este un afișaj digital. La un moment dat în secvența de imagini apare un ochi gigantic, sugerând evident ideea de Big Brother. Această încadrare, cu ochiul deasupra și cu o cafenea Starbucks dedesubt, exploatează această posibilitate.



◄ REFLEXIE ALPINĂ

Conținutul a primat în această imagine a unei creste muntoase, reflectată în bara argintie a unui Rolls-Royce. Emblema distinctivă reprezintă un hotel în St Moritz, Badrutts Palace, iar scopul a fost alăturarea acestei imagini cu cea a munților. Conceptul este simplu, însă execuția a fost mai dificilă, necesitând o aliniere specială. Au fost încercate mai multe poziții ale automobilului înainte de a mă opri la aceasta, ba chiar și mașina a trebuit mutată de câteva ori. Găsirea combinației exacte a distanței focale a obiectivului și a poziției aparatului foto a necesitat timp, iar căutările au avut loc cu mult înainte de apus. Apertura minimă a asigurat o profunzime maximă a câmpului.



▲ RECLAMĂ LA TELEFONIE MOBILĂ

În nordul Sudanului, afișul pare destul de nelalocul lui pe această stradă neîngrijită dintr-o piață, deși nu merita fotografiat doar din acest motiv. Totuși, poziția și iluminarea celui de-al doilea chip contrastant (al negustorului) au contat cel mai mult. Importante au fost decuparea, pentru a elimina alte elemente și, desigur, viteza. Eram foarte vizibil și într-o secundă sau două, bărbatul s-a uitat direct la mine, moment în care scena și-a pierdut aproape toată valoarea fotografică, din punctul meu de vedere.

◄ FATĂ JIE

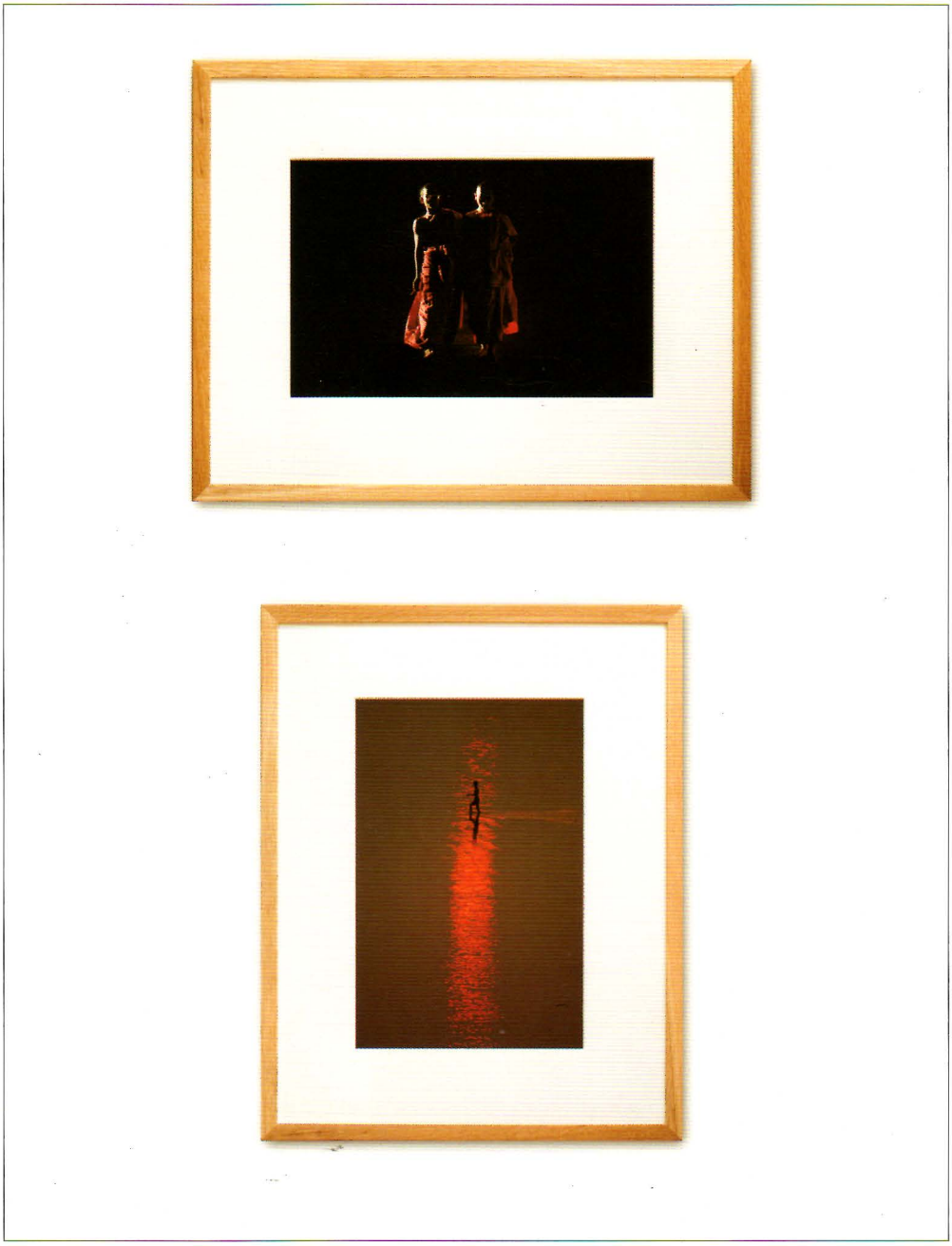
Într-un sat jie din sud-estul Sudanului, armele sunt ceva obișnuit, din cauza rivalității cu alte grupuri etnice. În timp ce o adolescentă macină sorg, lângă ea stă sprijinit un Kalașnikov. Aici, juxtapunerea a implicat apropierea de armă și utilizarea unui obiectiv superangular, pentru a adăuga adâncime conținutului.

FOTOGRAFII ALĂTURATE

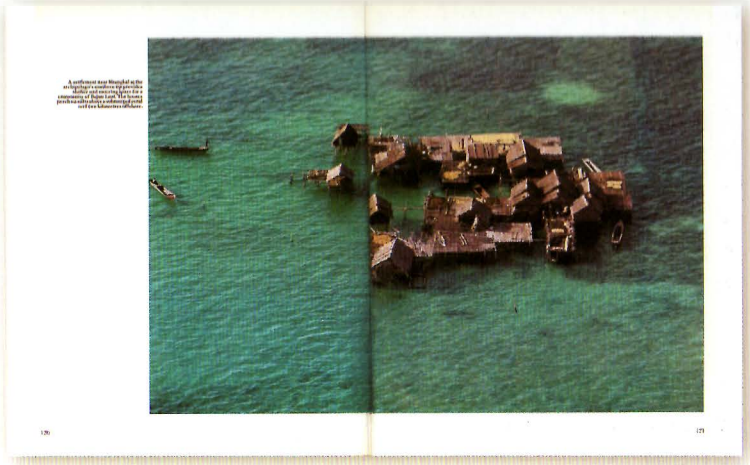
Imaginile se comportă diferit prin alăturare, în comparație cu prezentarea individuală. Într-un anumit sens, se creează un nou fel de imagine, unul în care cadrul este peretele de galerie sau pagina unei cărți sau a unei reviste, iar două sau mai multe imagini devin elemente ale fotografiei. Dispunerea poate fi realizată pe criterii de timp sau de spațiu, sau în baza unui criteriu combinat, în funcție de alegerea privitorului în legătură cu mediul de vizionare. O expunere de diapozitive este inflexibilă și foarte controlată, în timp ce o revistă sau o carte permite cititorului să răsfoiască înainte și înapoi.

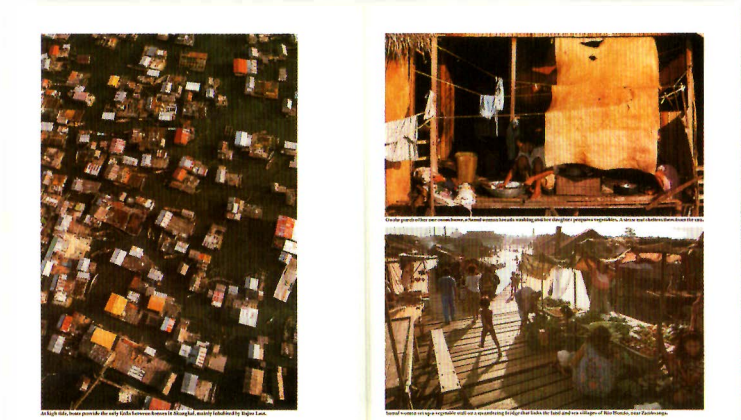
Una dintre întrebuințările clasice ale fotografiilor într-un ansamblu este povestea în imagini, iar unele dintre cele mai bune exemple provin din apogeul revistelor ilustrate de interes general, în format mare, de la revistele de început *Münchner Illustrierte Presse* și *Ilustrated Weekly* din Londra, până la *Life*, *Picture Post* și *Paris-Match*. Povestea în imagini este o entitate complexă, ce implică nu doar talentul fotografului, dar și pe cel al redactorului, al editorului foto și al designerului. Unitatea vizuală este coala (machetă pe pagină desfăcută), ordinea colilor asigurând flux narativ și dinamic.

Din punct de vedere al fotografierii, cunoașterea faptului că produsul final va fi o grupare de imagini presupune solicitări noi, dar este posibil să reducă presiunea de a obține o singură fotografie atotcuprinzătoare. Doar rareori se întâmplă ca toate elementele importante ale unei situații complexe să se regăsească într-o singură compoziție, iar când se întâmplă acest lucru, este remarcabil. Dorothea Lange a scris despre una dintre imaginile ei simbol ale Marii Crize că este unul dintre acele prilejuri când „ai senzația că ai surprins esența". Alternativa, dacă scopul este relatarea unei povești, este de a fotografia diferite aspecte ale subiectului ca un set de imagini. Cartier-Bresson compara o situație tipică cu un „miez" din care ies scântei; scânteile sunt trecătoare, dar pot fi surprinse individual.



▲ COINCIDENȚE PE UN PERETE DE GALERIE
Există la fel de multe moduri de prezentare a grupurilor de imagini pe cât de mulți curatori există, acesta fiind doar un exemplu întâmplător. După alegerea fotografiilor și înrămare, rămâne dispunerea lor. Aici s-a ținut seama de coincidența de culoare și de formă: doi călugări birmanezi novici, în veșminte roșii, deasupra unei reflexii roșii a soarelui în fluviul Mekong, ambele imagini dintr-o expoziție despre Asia. Fotografia de jos este utilizată diferit în macheta de la pag. 182.





≺∧ À LA TIME-LIFE

Un exemplu de poveste în imagini dintr-un format de carte realizat de redactorii de la Time-Life Books: cinci coli, de dimensiunea a două pagini, având ca tematică viața marinarilor din Sulu, un arhipelag izolat, din sudul Filipinelor. Cartea este un volum de 160 de pagini despre Asia de Sud-Est, din seria Library of Nations (Biblioteca Națiunilor), structurat în șase capitole, câte unul pentru fiecare grup, bogat ilustrat cu eseuri vizuale de acest tip. Fiecare eseu constă în surprinderea în detaliu a unui aspect specific a subiectului prezentat în capitolul precedent, cel de față fiind ales, neintenționat, în funcție de puterea elementelor apărute în timpul ședinței foto lungi. În total, au fost selectate opt imagini dintr-un total de 400 de cadre reușite.

Există aspecte tehnice, ca de pildă acela că marginea de legare dintre două pagini opuse poate strica o imagine cu compoziție centrală, precum și cele editoriale, ca, de pildă, nevoia de varietate grafică și cea de imagini verticale pentru umplerea paginilor. Putem extinde această utilizare a imaginilor asociate la cărți ilustrate, unde varietatea stilului este mai mare decât în reviste și avem la dispoziție mai multe pagini pentru povestea respectivă. Coala rămâne unitatea vizuală, însă, în cazul unei cărți bogat ilustrate (imagini multe și text puțin), numărul mare de pagini introduce o secvență de timp. Cu alte cuvinte, este mai întemeiată vizualizarea imaginilor una după alta decât una lângă alta. Dinamica secvențierii diferă în mod subtil de relația spațială pe o coală desfăcută.

O componentă suplimentară o constituie explicația, care trebuie să vină în sprijinul imaginii, oferind suficient de mult text narativ. Scrierea acestor explicații este o abilitate editorială de sine stătătoare, însă pentru noi este importantă prin felul în care schimbă percepția privitorului despre imagine, orientându-i atenția către un anumit element, așa cum am văzut la pag. 140–143.

Povestea clasică în imagini este doar o modalitate prin care fotografii obțin ceva nou. O altă modalitate importantă în acest sens este o expoziție într-o galerie, imaginile fiind înrămate și atârnate pe pereți. Colecțiile temporale de imagini sunt secvențe de tipul diapozitivelor, fie că sunt prezentate la un eveniment sau se găsesc online. În toate aceste situații, relațiile grafice au tendința să influențeze nu doar relațiile de conținut (sindromul „prima vedere"), iar acest fapt acordă o valoare semnificativă culorii, care, dacă este într-un registru puternic, atrage rapid privirea. Relațiile coloristice dintre mai multe imagini își impun propria structură. Ordinea este mereu implicată în formele prezentate, deoarece ochiul trece de la una la alta. Deoarece unitățile de culoare sunt imagini integrale, juxtapunerea fotografiilor are tendința de a le favoriza pe cele de culoare dominantă.

▲ COLI DE DESCHIDERE
Dintre nenumăratele moduri de combinare a imaginilor în pagină, favorita directorilor artistici, atunci când circumstanțele o permit, este includerea uneia într-o zonă relativ goală a alteia.

▲➤ EDITARE CREATIVĂ

Aceste două fotografii, înfățișând o paradă a evzonilor greci (gărzi ale palatului), au fost realizate din aceeași poziție, cu același obiectiv de 400 mm, la câteva secunde distanță. Ofițerul se afla mult mai departe de soldați decât pare în fotografie, însă directorul artistic a făcut ca marginea de prindere a colilor să reducă vizual distanța.

His arms pugnaciously akimbo, an Evzone lieutenant barks an order at his men during a rehearsal parade in the courtyard of their barracks in central Athens.

A detachment of guardsmen, their eyes narrowed in the glare of the midday sun, move with semaphoristic ease through the familiar routine of drill practice.

An Elite Corps of Guardsmen

Evzones—the lavishly dressed soldiers who stand guard outside the Presidential Palace and Tomb of the Unknown Soldier—are familiar figures in Athens, but few visitors realize they belong to a unit with a long fighting history. In the 1820s they emerged from mountain villages to help win independence from Turkey. They were subsequently chosen as royal bodyguards, largely because their uniforms were loved on the Greek national costume (evzone literally means "well-girt"). However, they continued to serve in combat: Ernest Hemingway, reporting on another conflict between Greece and Turkey in 1922, recalled the shock of seeing dead men in "ballet skirts". Today, their duties are mainly ceremonial, but their status in the Army remains high, and men from other units consider it an honour to be asked to join the élite corps.

POSTPRODUCŢIA

Fotografia digitală a creat, mai mult decât orice altceva, o cultură a postproducției. Pentru cei deprinși să respecte puritatea momentului așa cum a fost surprins și cadrul ca limita sacră a imaginii (includerea marginilor filmului în imaginea finală este cea mai grăitoare expresie a acestui cult), postproducția poate părea o adevărată blasfemie. Însă argumentul care contracarează această reacție este acela că postproducția digitală readuce fotograful la vremurile în care singurul mediu era cel alb-negru, iar camera obscură, locul în care imaginile deveneau speciale. Evident, se poate abuza de postproducție, însă un alt mod de a privi lucrurile este că le amintește fotografilor ce este corect și ce este greșit. În ceea ce mă privește, asta nu e deloc ceva rău, ci un fel de „asumare deplină a responsabilității".

Gama de activități de postproducție este uriașă și nu ne propunem aici o prezentare exhaustivă, însă este utilă o încercare de categorisire a procedeelor digitale la care sunt supuse fotografiile. Cea mai mică amploare o are optimizarea, iar cea maximă, manipularea totală, până într-atât încât rezultatul nu mai seamănă cu originalul. Definițiile pot părea clare, însă, în practică, ele ascund numeroase nuanțe de decizie, scop și efect.

Putem defini generic optimizarea ca fiind „procedeele care fac ca un sistem sau un design să fie cât mai eficient sau mai funcțional cu putință". În termeni fotografici, este vorba de pregătirea imaginii fotografiate la potențialul său tehnic. Procedeele includ setarea tonurilor luminoase și întunecate pentru un interval dinamic avantajos, ajustarea contrastului, a temperaturii culorii, a nuanței, a luminozității și a saturației, precum și reducerea zgomotului de imagine și a particulelor de praf. Apare totuși problema de interpretare cu privire la lumină, culoare și contrast. Schimbările mai mari necesită reevaluare, inclusiv discutarea naturii fotografiei în sine, în special când sunt implicate efecte speciale depline. Toate acestea, de la optimizare la rearanjarea conținutului, se încadrează în ceea ce eu numesc „scală de intervenție". Până unde este fotograful dispus să meargă reprezintă o decizie importantă.

Chestiunile etice sunt mai pregnante ca niciodată, deoarece au fost eliminate toate constrângerile. Manipularea imaginilor, fie deschis, în scopul obținerii de efecte speciale, ca în publicitate, sau clandestin, pentru a păcăli privitorul, a avut loc întotdeauna, însă înainte necesita un efort mare. Acum, Photoshop și alte software-uri permit schimbarea imaginii în orice fel, singura limitare fiind aprecierea vizuală a utilizatorului de computer. La începutul fotografiei digitale, mai mulți critici au respins întru totul ideea, ca și cum singurul lucru care-i împiedica pe fotografi să trișeze era dificultatea tehnică. În realitate, încrederea în fidelitatea inerentă a mediului a fost lipsită de sens, la fel ca și convingerea că vorbele sunt adevărate în sine. În afară de retușarea timpurie, care includea imprimarea unui alt cer în peisaje și eliminarea din fotografiile de propagandă a oficialilor epurați din Partidul Comunist, a existat întotdeauna o falsificare a subiectului și a evenimentului. Dezbaterea continuă și acum în jurul unei celebre imagini, realizată de Robert Capa, înfățișând căderea unui soldat republican din timpul Războiului Civil din Spania, care pare a fi împușcat în luptă. Există argumente puternice că poza a fost regizată în timpul instrucției.

O influență majoră a postproducției asupra procesului constă în felul în care afectează fotografierea. Știind cum se poate prelucra ulterior imaginea fotograful este influențat în momentul capturii. De pildă, atunci când sunt confruntați cu o temperatură necunoscută a culorii sau cu o expunere dificilă, majoritatea fotografilor digitali optează pentru formatul Raw, încrezători că acesta le va oferi mai multe opțiuni de recuperare a unei imagini mulțumitoare din punct de vedere tehnic. Sau imaginați-vă situația în care subiectul este în permanență obturat de trecători, iar fotograful dorește o perspectivă fără prezență umană. Soluția tradițională ar fi revenirea atunci când locul este pustiu, însă o soluție digitală este realizarea câtorva cadre cu pietoni în diverse poziții, pentru ca, în postproducție, să fie îndepărtați, suprapunând imaginile. Astfel, fotografia digitală poate schimba modul în care fotografiem.

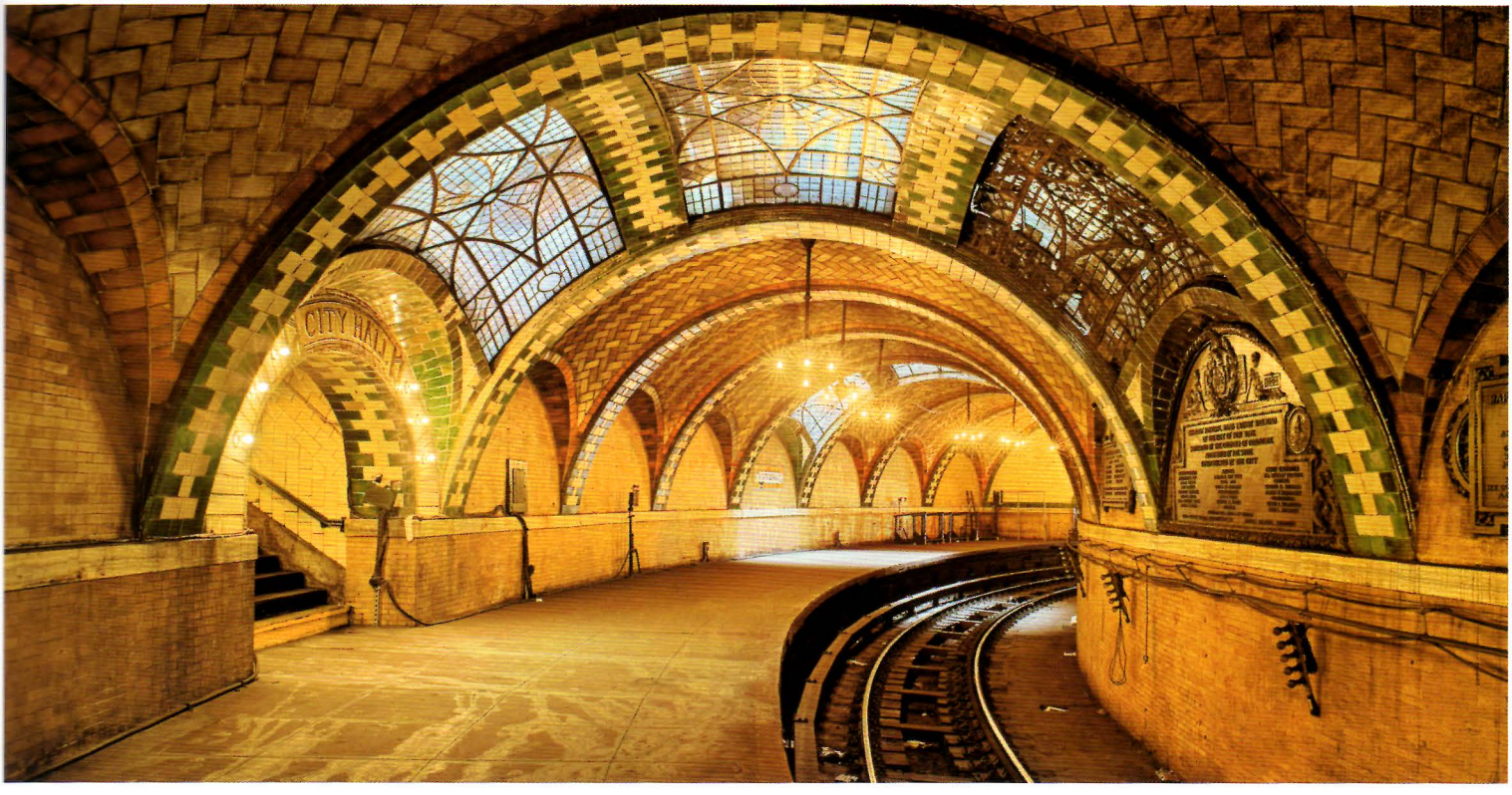
➤ TRECEREA TIMPULUI

Un stil invaziv de postproducție, însă la limita sincerității și a realismului, este demonstrat de o serie de cadre ale unor ruine romane de la Efes, Turcia, fotografiate ca soluție la aglomerația (nedorită) de turiști. În această tehnică realizată ulterior, în registru sunt suprapuse mai multe cadre, din care au fost șterși oamenii, în mod selectiv. Această metodă este mai acceptată decât clonarea, datorită faptului că părțile aduse în prim-plan chiar au fost fotografiate.

➤ INTERPRETAREA FORMATULUI RAW

Formatul Raw păstrează informațiile originale așa cum au fost capturate și permite înregistrarea unui interval dinamic mai vast (în funcție de senzor), fiind astfel formatul preferat pentru postproducție. Temperatura culorii, schimbările de nuanță, contrastul și multe alte setări pot fi atribuite mai târziu, nu în timpul fotografierii. Ca în exemplul de față, imaginile pot fi optimizate în felurite moduri, după preferințele fotografului. Setările originale, așa cum sunt deschise în editarea Raw, au contrast redus și o expunere care păstrează și zonele luminoase, și umbrele. În continuare sunt prezentate conversia automată, apoi o conversie care are ca scop saturarea extremă, pentru a accentua benzile de culoare. Acestea sunt două dintre numeroasele translații posibile.

SINTAXA

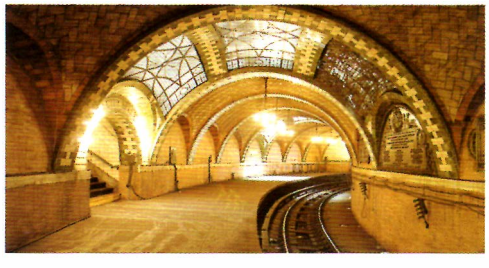


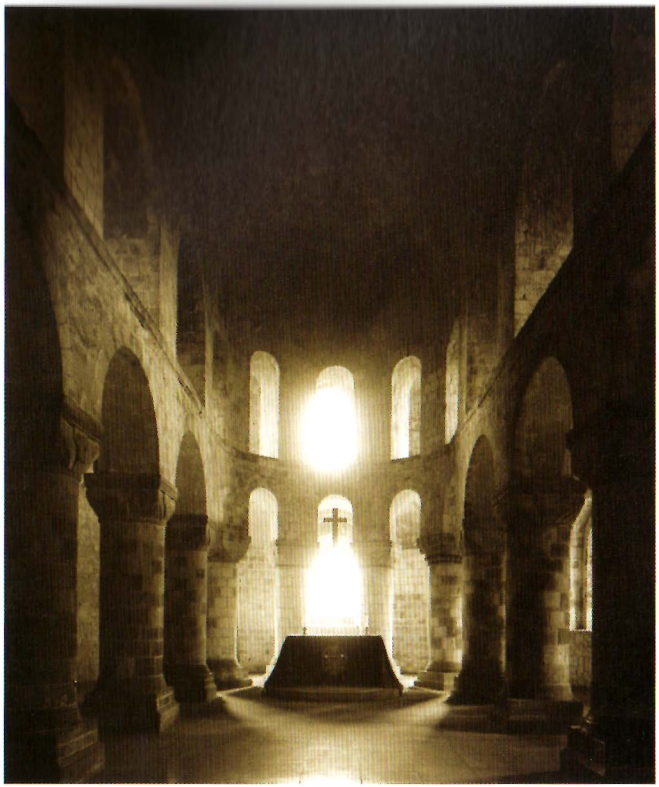
Sintaxa este studiul regulilor ce guvernează modul în care cuvintele sunt puse laolaltă pentru a forma propoziții. În fotografie avem nevoie de ceva asemănător – în special în era digitală –, care să explice schimbările din natura vizuală generală a fotografiilor. Dacă facem comparație între un peisaj de la sfârșitul secolului al XIX-lea realizat prin colodionare, o imagine alb-negru pe film Tri-X de 35 mm, una realizată cu film Kodachrome de 35 mm și o fotografie digitală modernă înfățișând o scenă nocturnă în format Raw și utilizând HDRI – imagine cu interval dinamic mare –, există diferențe evidente în felul în care arată imaginile și aprecierea lor de către public.

Luând primul exemplu, cerul alb ca varul al fotografiei timpurii era generat de reacția ineficientă a soluțiilor, care erau sensibile la albastru. Când expunerea era bună pentru pământ, în imaginea tipărită, cerul senin apărea alb, iar majoritatea norilor erau invizibili. Deși unii fotografi recurgeau la un artificiu, utilizând un alt negativ pentru tipărirea cerului, cei fideli mediului au învățat să compună în funcție de această limitare. Timothy O'Sullivan, de exemplu, aborda cerul alb ca pe o formă, exploatând relația dintre siluetă și fundal. Această abordare a ajuns să fie acceptată de public ca înfățișarea firească a unei fotografii. În lingvistică, sintaxa explică ce anume face acceptabilă o propoziție. În fotografie, sintaxa explică felul în care trebuie să arate o fotografie.

Invenția filmului de 35 mm a creat o sintaxă diferită pentru fotografie, aparatul fiind utilizat fără trepied. Cadrul mai mic al filmului a scos la iveală granulația la mărire în varianta tipărită, astfel încât fotografii au învățat să gestioneze textura. Îndeosebi filmul Tri-X de la Kodak avea o structură granulară distinctă, densă, care a fost apreciată de unii fotografi

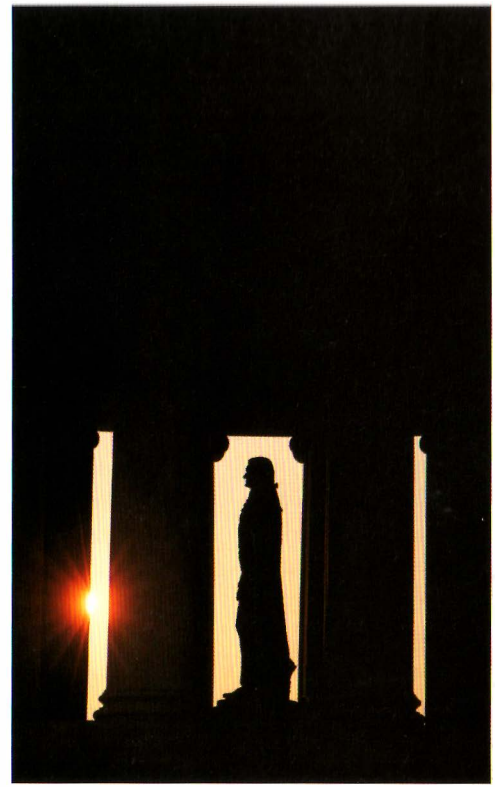
▲ HDRI
Un bun exemplu al noului stil HDRI, în care întregul interval dinamic al acestei scene înfățișând o stație a metroului newyorkez este capturat cu saturație completă a culorii, de la cele mai întunecate umbre la lămpile luminoase. Nu s-a utilizat iluminare suplimentară (în comparație cu cadrul cu interval dinamic redus, de mai jos). Acest tip de imagine era de neconceput până în secolului al XXI-lea, însă prezența tuturor informațiilor într-o scenă necesită o oarecare perioadă de acomodare.





◄ REFLEXIE EVOCATOARE
Fotografiată cu film alb-negru, fără iluminare suplimentară, această perspectivă matinală a capelei St. John din Turnul Londrei încearcă să surprindă soarele care se revarsă luminând altarul, ceea ce utilizează din plin reflexia caracteristică imaginilor cu contrast mare, bine expuse.

► SILUETĂ
Această imagine Kodachrome tipică, cu expunerea zonelor luminoase (aici, soarele care răsare din spatele Monumentului Jefferson din Washington DC) tratează subiectul ca siluetă, bazându-se pe punctul de perspectivă și pe un contur ușor de recunoscut. Reflexia cu raze din jurul soarelui este tipică pentru un obiectiv cu apertură mică și subexpunere.



și de o parte a publicului. Invenția filmului Kodachrome, în culori bogate, profund saturate (și mai accentuate în situația de subexpunere), a condus la un alt mod de lucru. Chiar și în puținele laboratoare care puteau procesa acest film, aproape că nu exista libertate de corectare a greșelilor la procesare. Diapozitivele ajungeau direct la casa de producție, astfel încât fotografii care utilizau Kodachrome au învățat să-și concentreze efortul în vederea obținerii expunerii și încadrării corecte, mai mult decât oricând. În cazul fotografiei alb-negru, fotografii lucrau știind ceea ce puteau obține ulterior, fie ei, fie un studio experimentat. Maratoanele legendare ale lui W. Eugene Smith din camera obscură au reprezentat esența imprimării ca un stadiu secund, esențial al procesului. Această situație a dispărut odată cu apariția filmului Kodachrome pentru reproducere în reviste și cărți. Acest film, care a dominat fotografia color profesionsită în anii 1960–1970, a creat și practica subexpunerii intenționate. Fotografii expuneau zonele luminoase, care arătau îngrozitor la supraexpunere pe Kodachrome, știind că, în studio se puteau „deschide" umbrele.

Formalismul culorii, apărut în America anilor 1970, precum și obsesia fotografilor de publicitate și de modă față de negativul color procesat și tipărit idiosincratic, au reprezentat parțial o reacție la generația Kodachrome, așa cum am văzut în Capitolul 5. Totuși, schimbarea majoră a regulilor cu privire la imaginea fotografică acceptabilă are loc în prezent, aceasta fiind postproducția specifică fotografiei digitale. Deosebit de interesant este felul în care postproducția poate schimba sintaxa fotografiei, eliminând sau modificând elementele grafice speciale ale aparatelor, obiectivelor și filmului.

Printre posibilitățile digitale se numără capacitatea de a face totul „corect" din punct de vedere tehnic. Să ne gândim la cele două componente ale sintaxei fotografiei care nu au fost puse la îndoială până acum: reflexia și siluetele. Reflexia este ineficientă în obiectivul camerei, dar asta înseamnă că e greșită? Evident că nu. Fotografii au avut la dispoziție zeci de ani pentru a o face funcțională și captivantă. Publicul a avut același timp la dispoziție pentru a se deprinde cu ea. Reflexia generează impresia de lumină care inundă. Același lucru este valabil și în cazul siluetelor, despre care eu spun că sunt invenția fotografiei. Cu fotografia digitală, și reflexia și siluetele pot fi evitate. HDRI le poate elimina. Este bine? Este acceptabil sau dezirabil? Sunt întrebări la care încă nu s-a dat răspuns. Acum există posibilitatea de a face fotografii mai apropiate de felul în care vedem, însă rămâne de discutat dacă acesta este scopul fotografiei. Ca întotdeauna în fotografie, nimic nu este stabilit, ci în permanentă schimbare.

INDEX

A

abstracție 11, 138–139
Adams, Ansel 58, 139, 147, 151, 152, 172
adâncime
  diagonale 76–78
  perspectiva și 52–57
Agha, M.F. 147
alb-negru 126–127
albastru, culoare 115, 116
aliniere, cu cadrul 10
amânare, ambiguitate 144–145
ambiguitate, conținut 140–143
amplasare
  fotografii cu 180–183
  în cadru 24–25, 66–69, 176
anticipare 99, 166–167
aparate foto digitale, vizor sau LCD 22
aranjare
  a fotografiilor 180
  a obiectelor 70–71
armonie
  culoare și 118–120
  echilibru și 41
asemănare, lege a 39
aspecte etice, manipularea imaginii 184
Atget, Eugene 136

B

balans
  conceptul de 40–41
  dinamic 42
  simetrie 41–42
Barthes, Roland 62, 132
Bauhaus 34
blit, cortină anterioară 149
Breton, André 147

C

cadre interne 30–31
cadru
  aliniere cu 10
  amplasare cu 24–25
  cadru intern 30–31
  decupare 20–21
  dinamică a 10–11
  diviziuni 26–27
  dreptunghiuri și 88
  extindere 18–19
  formă a 12–17
  format 3:2 10, 12, 13
  format 4:3 12, 14
  gol 10
  pătrat 16–17
  poziția orizontului 28–29
  orizontal 12–15
  umplere a cadrului 22–23
  vertical 15
caligrafie 46
Capa, Robert 184
Cartier-Bresson, Henri 96, 98, 147, 151, 152, 154, 156, 164, 166, 168, 180
cercuri 88–89
cheie, tonală 110–113
chipuri, greutate vizuală 58, 82
Cinerama 18
claritate
  focalizare 94–95
  perspectivă 57
Clarke, Graham 152, 154
clarobscur 110
complexitate 138–139
compoziție
  amânare 144–145
  clar sau ambiguu 140–143
  construcție a 174–177
  convențională sau provocatoare 130–133
  creare a ordinii 152–155
  documentară sau expresivă 136–137
  intenție 129
  juxtapunere 178–179
  reactivă sau planificată 134–135, 151
compoziție convențională 130–133
compoziție neconvențională 130–133
compoziție planificată 134–135, 151
compoziție problematică 130–133
comprimare 75
„constanța scalei" 52
construcție, a compoziției 174–177
constructivism 147, 148
conținut
  ambiguitate 142–143
  slab și puternic 62–63
contrast 34–37
  clarobscur 110
  fin/dur 37
  lichid/solid 37
  moale/tare 35
  mulți/unul 34
  tonal 110–113
convergență
  perspectivă 52–55
  triunghiuri 84
cubism 138
culoare
  accent 120, 121
  albastru 115, 116
  complementară 115, 120, 130
  compoziție cu 114–117
  culori de interferență 125
  expunere și 106, 107
  galben 115, 116
  luminozitate 114–115, 120
  metalică 125
  nuanță 114–115
  perspectivă 56
  portocaliu 115, 117
  primare 114–115
  proporții 121
  relații 118–121
  roșu 115, 116
  saturație 114–115
  secundare 115
  șterse 122–125
  temperatură 119
  verde 115, 117
  violet 115, 117
culori primare 114–115
culori secundare 115
curbe 80–81

D

De Sausmarez, Maurice 43
decupare 20–21

design
contrast 34–37
conținut și 62–63
echilibru 40–43
fundamentele 32–33
greutate vizuală 58–59
perspectivă 52–57
ritm 48–49
siluetă și fundal 46–47
tensiune dinamică 44–45
teoria gestaltistă 38–39
textură 50–51
tipar 50–51
destin comun, lege a 39
diagonale
convergente 92
dinamica 76
mișcare a 78
obiectiv superangular 103
perspectivă și 76–79
zigzaguri 77
diCorcia, Philip-Lorca 134
dinamică
a cadrului 10–11
balans 42
diagonale 76
tensiune 44–45
distanță focală
obiective 100
perspectivă și 54, 55
Doisneau, Robert 134, 156, 166
dreptunghiuri 88–89
Dyer, Geoff 129

E

Eauclaire, Sally 152
Eggleston, William 122, 152
elemente grafice 65
cercuri 88–89
curbe 80–81
dreptunghiuri 88–89
expunere 106–107
focalizare 94–95
impuls 98–99
linii diagonale 76–79
linii orizontale 72–73
linii verticale 74–75
liniile privirii 82–83
mai multe puncte 70–71
neclaritate de mișcare 96–97
optică 100–105
triunghiuri 84–87
un singur punct 66–69
vectori 90–93
elipse 88
emergență, principiu al 38, 39
„estetica instantaneului" 152
„estimări de importanță" 58
Evans, Walker 136, 137, 151
excentricitate 42
explicațiile imaginilor 142–143, 182
explorare 168–171
expunere 106–107

F

„fenomen phi" 38
figuri, structură triunghiulară 86
film Velvia 122
focalizare, utilizare a 94–95
formalism al culorii 122, 147, 152, 187
format 12
format 3:2 10, 12, 13
format 4:3 12, 14
format Raw 184
forme
cercuri și dreptunghiuri 88–89
triunghiuri 84–87
fotografi
intenție 129
intuiție 151
repertoriu 162–163
stil 146–149
fotografi, împreună 180–183
fotografia de artă 154
fotografia digitală
efectele de culoare 114, 118
postproducția 184–185
sintaxa 186–187
fotografie „directă" 147
fotografie de stradă 134, 156, 165, 166
vezi și fotojurnalism
fotografie documentară 136–137
fotografie expresivă 136–137
fotografie reactivă 134–135, 151, 164–165
fotojurnalism
imagini evidente 140
obiectiv superangular 100
vânarea unei fotografii 156
vezi și fotografie de stradă
Frank, Robert 130, 156, 164
Friedlander, Lee 152
frumusețe, conceptul de 147
Fuji, film Velvia 122
fundal 46–47

G

Galassi, Peter 147
galben, culoare 115, 116
galerii, aranjare a fotografiilor 180, 182
geometrie, diviziunea cadrului 26
Giacomelli, Mario 151
Glaser, Milton 129
Goethe, J.W. von 120
Gombrich, Ernst 38, 140, 142
gravitație, balans și 43
Gregory, R.L. 156
greutate vizuală 58–59

H

Haas, Ernst 109, 122
Helmholtz, Hermann von 156
Herrigel, Eugen 164

I

iluminat, natural 134, 135
imagine cu interval dinamic mare (HDRI) 186–187
imagini extinse 18–19
IMAX 18
intenție
clar sau ambiguu 140–143
compoziție 129

convențional sau provocator 130–133
documentar sau expresiv 136–137
reactiv sau planificat 134–135
simplu sau complex 138–139
stil 146–149
intenție clară 140–143
interes
focalizare a 58–59
ordine de vizionare 60–61
intuiție 151
Itten, Johannes 34, 41

Î

închidere
lege a 38, 39
triunghiulară 85

J

juxtapunere 178–179

K

Kandinsky, Wassily 120
Kertész, André 151
Klee, Paul 138
Kodachrome 106, 107, 122, 186–187

L

Lange, Dorothea 180
legea continuității 39, 48, 74, 82
linia privirii 82–83
linii
curbe 80–81
diagonală 76–79
în zigzag 77
orizontale 72–73
verticale 74–75
Linked Ring 147
luminozitate
cheie 110, 112–113
culoare 114–115, 120

M

Man Ray 147
manipulare, postproducție 184–185
materializare, principiu al 39
Metzker, Ray 134, 164
Meyerowitz, Joel 151, 156
minimalism 138, 147, 149
mișcare 90–93
curbe 80
linii diagonale 78
moment și 98–99
neclaritate de mișcare 96–97
vectori 90–93
mișcări rapide ale ochilor 60
modă, stiluri fotografice 146–149
modernism 147
moment decisiv 98–99
mulțime, tipar al 50–51
muzică, culoare și 118

N

natură statică 174–176
neclaritate de mișcare 96–97
Neue Sachlichkeit (Noul Obiectivism) 147
Newman, Arnold 98
noul realism postmodern 147
nuanță, culoare 114–115
Numărul de Aur 26, 130

O

O'Sullivan, Timothy 186
obiective
alegere a 100–105
obiectiv ochi-de-pește 88, 104
obiectiv superangular 100–101, 102, 103, 105, 168
obiectiv *tilt* 52–53, 104
puncte de observație variate 168–171
teleobiectiv 100–104, 105
obiective cu zoom 168
optică, obiective 100–105
optimizare 184
ordine, căutare a 152–155
originalitate 130–3
orizont 28–29

P

panorame 13, 18–19
„partea privitorului" 38, 140
pată de culoare 120, 121
percepție
psihologie a 156, 157
teoria gestaltistă 38–39
perspectivă
adâncime și 52–57
atmosferică 56, 57
claritate 57
culoare 56
liniară 52–54
linii diagonale 76–79
obiectiv superangular 100, 102
reductoare 54, 56
tonală 56
Photo-Secession 147
Photoshop 184
Picasso, Pablo 138
pictorialism 147
Piles, Roger de 142
pluristabilitate, principiu al 39
portocaliu, culoare 115, 117
postproducție, fotografie digitală 184–185
pregătire 164
principiul invarianței 39
privire 60–61, 82–83
linia privirii 82–83
trasee ale privirii 60–61
privitor, implicare a 38, 100, 105, 140–142
proces, al fotografiei 151
proporții, ale culorii 121
proximitate, lege a 38
punct de vizualizare, schimbare a 168–171
puncte
mai multe 70–71
unul singur 66–69

R

reflexie 106, 107, 187
relație siluetă/fundal 46
repertoriu 162–163
repetiție, ritm 48–49
reportaj 156, 166
reportaje în imagini 180–182

revenirI 172–173
reviste, reportaje în imagini 180–182
ritm 48–49
Rodger, George 62
roşu, culoare 115, 116
Rowell, Galen 41–42, 152

S

Sander, August 136
Sartre, Jean-Paul 132
saturaţie, culoare 114–115
„scară a constanţei" 52
secvenţă, de fotografii 182
segregaţie, lege a 39
serii Fibonacci 26–27
Seurat, Georges 41
Shore, Stephen 174
siluetă 106, 187
simetrie
  balans 41–42
  bilaterală 43
  cadru pătrat 16–17
simplitate
  compoziţie 138–139
  lege a 39
sincronizare, moment decisiv 98
sintaxă 186–187
Smith, W. Eugene 187
Sommer, Frederick 70
spectru cromatic 115, 120
spirale 90–91
stil, intenţia fotografului 129, 146–149
stitching 18–19
Strand, Paul 139
studiu de caz: călugăr japonez
  160–161
subiect, „ascundere" a 144–145
suprarealism 147
surpriză, în compoziţie 132, 144–145
Suzuki, Daisetz 164
Szarkowski, John 130, 151

T

teleobiectiv 100–104, 105
temperatură, a culorii 119
tensiune
  diagonală 11
  dinamică 44–45
tensiunea diagonalei 11
teoria gestaltistă 38–39
text, greutate vizuală 58, 59
textură, tipar al 50–51
tipar 50–51
ton, contraste de 109, 110–113
traiectorii ale privirii 60–61
trecerea timpului 184–185
Tri-X 186
triunghiul Kanisza 38
triunghiuri 84–87
  inversate 86, 87

V

vectori 90–93
vederea umană 12
verde, culoare 115, 117
vinietare 106, 107
violet, culoare 115, 117
vizor
  explorare cu 168
  pe post de cadru 10

W

Weston, Edward 134, 147, 151, 152
Winogrand, Garry 130, 136–137, 152

Y

Yarbus, A.L. 60

Z

Zen 164

Doresc să-i mulțumesc editorului și prietenului meu vechi, Alastair Campbell, pentru încurajarea și sugestiile oferite; de asemenea, îi mulțumesc redactorului, Adam Juniper, deoarece a reușit să găsească modalități de exprimare pentru ca multe dintre ideile mele să se potrivească formatului tipărit; mulțumesc unui alt vechi prieten, Robert Adkinson, care, cu mulți ani în urmă, mi-a încredințat scrierea cărții mele anterioare pe același subiect, *The Image*. Îi mulțumesc în mod special lui Tom Campbell, ale cărui sugestii au dus la conceperea volumului de față.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Adams, Ansel. *Examples: The Making of 40 Photographs.* New York: Little, Brown; 1983

Albers, Josef. *Interaction of Color.* New Haven: Yale University Press; 1975

Barthes, Roland. *Camera Lucida.* London: Vintage; 2000

Berger, John. *About Looking.* London: Writers & Readers; 1980

Berger, John. *Ways of Seeing.* London: BBC/Penguin; 1972

Cartier-Bresson, Henri. *The Decisive Moment.* New York: Simon & Schuster

Cartier-Bresson, Henri. *The Mind's Eye*

Clarke, Graham. *The Photograph (Oxford History of Art).* Oxford: Oxford University Press; 1997

Diamonstein, Barbaralee. *Visions and Images: American Photographers on Photography.* New York: Rizzoli; 1982

Dyer, Geoff. *The Ongoing Moment.* London: Little, Brown; 2005

Eauclaire, Sally. *The New Color Photography.* New York: Abbeville; 1981

Fletcher, Alan; Forbes, Colin; Gill, Bob. *Graphic Design: Visual Comparisons.* London: Studio Books; 1963

Freeman, Michael. *The Image (Collins Photography Workshop).* London: Collins; 1988

Freeman, Michael. *Achieving Photographic Style.* London: Macdonald; 1984

Gernsheim, Helmut and Alison. *A Concise History of Photography.* London: Thames & Hudson; 1965

Gombrich, E. H. *Art and Illusion.* London: Phaidon; 2002

Gombrich, E. H. *The Image and The Eye.* London: Oxford; 1982

Gombrich, E. H., Hochberg, Julian and Black, Max. Art, *Perception and Reality.* Baltimore: Johns Hopkins University Press; 1972

Graves, Maitland. *The Art of Color and Design.* New York: McGraw-Hill; 1951

Gregory, Richard L. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing.* Oxford: Oxford University Press; 1998

Herrigel, Eugen. *Zen in the Art of Archery.* New York: Vintage Books; 1989

Hill, Paul. *Approaching Photography.* Lewes: Photographers' Institute Press; 2004

Hill, Paul and Cooper Thomas. *Dialogue with Photography.* Stockport: Dewi Lewis; 2005

Itten, Johannes. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus.* London: Thames & Hudson; 1983

Itten, Johannes. *The Elements of Color.* New York: Van Nostrand Reinhold; 1970

Mante, Harald. *Photo Design: Picture Composition for Black and White Photography.* New York: Van Nostrand Reinhold; 1971

Mante, Harald. *Color Design in Photography.* Boston: Focal Press; 1972

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man.* Cambridge, Mass. and London: MIT Press; 1994

Newhall, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day.* New York: MoMA/ Doubleday; 1964

Newhall, Nancy. *Edward Weston: The Flame of Recognition.* New York: Aperture; 1965

Rathbone, Belinda. *Walker Evans: A Biography.* Boston, New York: Houghton Mifflin; 1995

Rowell, Galen. *Mountain Light.* San Francisco: Sierra Club Books; 1986

de Sausmarez, Maurice. *Basic Design: the Dynamics of Visual Form.* London: Studio Vista; 1964

Smith, Bill. *Designing a Photograph.* New York: Amphoto; 1985

Sontag, Susan. *On Looking.* New York: Farrar, Straus & Giroux; 1973

Szarkowski, John. *Looking At Photographs.* New York: Museum of Modern Art; 1973

Torrans, Clare. *Gestalt and Instructional Design.* Available at http://chd.gmu.edu/immersion/knowledgebase/strategies/cognitivism/gestalt/gestalt.htm; 1999

Winogrand, Garry. *Winogrand: Figments From The Real World.* Boston: New York Graphic Society/Little, Brown; 1988

Wobbe, Harve B. *A New Approach to Pictorial Composition.* Orange, N. J.: Arvelen; 1941

Zakia, Richard D. *Perception and Imaging.* Boston: Focal Press; 2000

Michael Freeman este un fotograf renumit, specializat în scrieri de călătorie, arhitectură şi artă asiatică. Este cunoscut mai ales pentru experienţa sa în producerea de efecte speciale. A realizat numeroase fotografii pentru revista *Smithsonian* şi pentru multe alte publicaţii internaţionale, inclusiv *Time-Life Books*, *Reader's Digest*, *Condé Nast Traveller* şi *GEO*. A scris peste douăzeci de cărţi despre fotografie, depăşind un milion de exemplare vândute. La Editura Litera au mai apărut *101 ponturi de bază în fotografia digitală* şi *Fotografia de călătorie*.

Ochiul fotografului

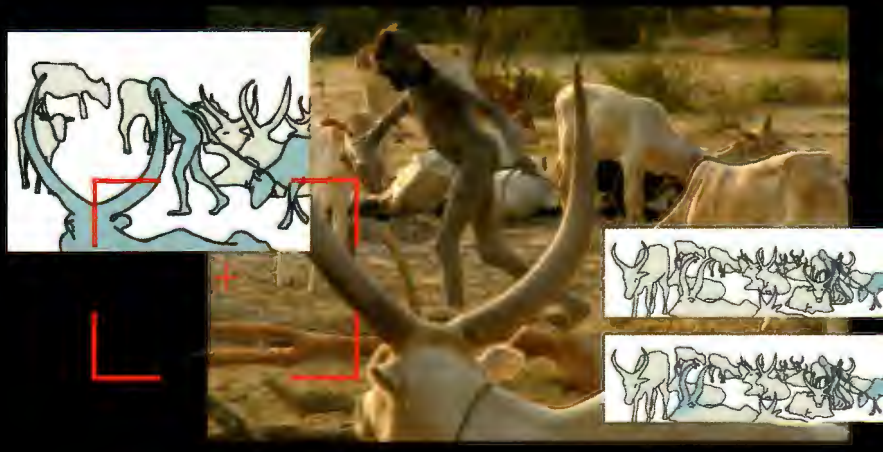
MICHAEL FREEMAN

COMPOZIŢIE ŞI DESIGN
PENTRU CELE MAI BUNE FOTOGRAFII

Designul este cel mai important factor în obţinerea unei fotografii reuşite. Capacitatea de a intui potenţialul unei scene şi de a organiza apoi toate elementele grafice într-o compoziţie captivantă, de efect, reprezintă una dintre reţetele de succes în cadrul artei fotografice.

Fotografia digitală a introdus o nouă dimensiune a designului – atât datorită feedbackului care se realizează la momentul surprinderii cadrului, cât şi a posibilităţilor de editare în etapa de postproducţie, în scopul îmbunătăţirii imaginii. Acest aspect a influenţat profund felul în care lucrează astăzi fotografii profesionişti. Autorul demonstrează însă cum oricine îşi poate dezvolta abilitatea de a descoperi şi de a surprinde imagini digitale deosebite, explicând cum şi de ce anumite cadre sunt reuşite, iar altele, nu.

Conţinând imagini şi scheme edificatoare, cartea explorează toate abordările tradiţionale ale compoziţiei şi designului, dar prezintă şi tehnici digitale mai moderne, precum stitching şi HDRI, menite să extindă posibilităţile cadrului fără a compromite viziunea fotografului.



Ne puteţi vizita pe:
www.litera.ro
ISBN 978-606-600-344-5
9 786066 003445
LITERA